

BBC 音乐导读 15

法利亚

Falla

Ronald Crichton 著

晓秋、萧媛、吴疏 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

法利亚/（英）克莱顿（Crichton，R.）著；晓秋等译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 15 册）
ISBN 7-80611-653-2

Ⅰ.法… Ⅱ.①克… ②晓… Ⅲ.法利亚，M.（1876～1946）-音乐-艺术评论 Ⅳ.J605.551

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26086 号

BBC 音乐导读 15

法利亚

Ronald Crichton 著　晓秋等译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李桂香

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　6.375 印张　103 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：10.80 元
ISBN 7-80611-653-2/G·46

致 谢

I am indebted to María Isabel de Falla and her husband, José María García de Paredes, for their unfailingly generous and helpful cooperation. Angel Sagardía enabled me to see rare material in his possession. Juan Soriano gave invaluable assistance in Barcelona and London. Thanks are due to the BBC Music Library, the Science Reference Library, Westminster City Libraries and the British Institute of Recorded Sound in London, to the National Library of Scotland in Edinburgh, to the Biblioteca de Catalunya and Biblioteca del Orfeó Català in Barcelona. Messrs G. Ricordi & Co. (Milan and London) provided information about *Atlántida* and gave permission to quote from *Musica d'oggi*. Messrs J. & W. Chester Ltd and the English Bach Festival Trust in London have allowed the re-use of material that appeared in more or less similar form in my *Descriptive Catalogue* and in EBF programme-books. Permission to reproduce music examples was given by: Chester Music (*Elamor brujo*, *The Three-Cornered Hat*, *Fantasia baetica*, *Master Peter's Puppet Show*, *Homenaje 'Le Tombeau de Claude Debussy'*); Durand et Cie (*Pièces espagnoles*, Debussy, *Préludes pour piano*, *Ier livre*); Max Eschig (*La vida breve*, *Seven Spanish Folksongs*, *Nights in the Gardens of Spain*, *Concerto*); Hamelle (d'Indy, *Symphonie cévenole*); Ricordi (*Balada de Mallorca*, *Atlántida*).



目　录



导 言

法利亚（Manuel de Falla）是杰出的现代西班牙作曲家，也是本世纪上半叶卓越的欧洲作曲家之一。然而，从1936年西班牙内战爆发时起直至最近，除了由于《阿特兰蒂达》（Atlántida）首次持续的公演所引起的短暂轰动外，对他在音乐界的地位仍众说不一。法利亚在音乐界的声望仅限于不多的一些作品（或作品选段），而无论怎么说这些作品在他的全部作品中也只占很小的一部分。另一方面，他还是一位鲜为人知乃至晦涩难解的人物。通常随着一位有造诣的艺术家的去世会引起其声誉起伏和对他的兴趣转移，但对于法利亚还不仅如此，因为对于说西班牙语的国家之外的许多音乐爱好者来说，法利亚在1946年去世前，即在1936年，就已经销声匿迹了。法利亚的手稿在他去世后由其兄弟，随后又由其侄女和侄女婿保管。在西班牙处于文化半孤立状态的岁月里，也是难以查阅的。佛朗哥将军去世后，西

班牙的新政权和 1976 年法利亚诞辰一百周年的庆祝活动重新燃起了对他的作品的兴趣。这表现在“曼努埃尔·德·法利亚”中心的建立。在他的格拉那达故居后面的山坡上，是一座精美的新建筑，于 1977 年开放。该中心有音乐厅和展览厅，还可举办暑期学校和教师培训班，也是档案资料的馆藏和研究之所。

在此背景下，一方面谈论法利亚的书籍连篇累牍，一方面尚无一部精确传记，这也就不足为奇。空白有待填补。在格拉那达时代或是遥远的阿根廷的晚年岁月中，了解他的人已经越来越少了。他的私生活鲜为人知。步入中年起一直困扰着他的数种疾患究竟是哪几种？这些疾患在多大程度上延迟《阿特兰蒂达》的创作以至最终无法完成？人们要了解他更多还有另一项理由。法利亚是一个性格非常内向的人，但无论是在西班牙还是在国外，他都有意识地树立起一个公众形象。他的归国与离国，与范围广泛的知名音乐家（以及西班牙的作家和画家）的交往及友谊值得研究，尽管传记作者们获得和引用了他的大量信件，但披露的毕竟只有一部分（著名的有，致塞维亚的大提琴演奏家罗梅罗〔Segismundo Romero〕的信件）。法利亚是位写信快手（在他时而染病时，由他妹妹卡门〔María del Carmen〕代笔；

她正式而近乎刻板的文风与她哥哥热情奔放、一挥而就且常常难于辨识的字迹恰成对比），他又酷爱用老式的乌贼墨色绘制的美术明信片写信，他在这种明信片上精心嵌入多得令人惊奇的信息。他不善自我解脱，但给亲密朋友的信却写得很洒脱，在他回到格拉那达的家中时，他渴望了解接近音乐中心的人和事，对法利亚来说，德国、奥地利并不是音乐的中心，他心目中的中心是巴黎、意大利甚至是英格兰（他生平大部分作品是在巴黎或伦敦发表的）。

J.B.特伦德（J.B.Trend）所撰《Manuel de Falla and Spanish Music》（纽约及伦敦，1929年版，1935年再版）一书迄今仍很实用，自那以后这一类的著述便很少见到。这里能找到的已经公开发表的两种一般介绍里，有关法利亚的材料包括：蔡斯（Gilbert Chase）所撰《The Music of Spain》（纽约，1941年版平装本，1959年修订增补），利弗莫尔（Ann Livermore）所撰《Short History of Spanish Music》（伦敦，1972年版），有F. 索朋纳（F. Sopeña）作序，并由他作注的法利亚的文选，业经厄曼（David Urman）和J. M. 汤姆森（J. M. Thomson）翻译成英文，题为《Manuel de Falla on Music and Musicians》（伦敦，1979

年版)。詹姆斯(Burnett James)所撰《Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance》(伦敦,1979 年版)在民族背景下看法利亚的成就。拙作《Manuel de Falla: Descriptive Catalogue of his Works》(伦敦,1976 年版)提供了比本书可能更完全的表演细节和作品清单等。汤普森(Kenneth Thompson)所编《A Dictionary of Twentieth-Century Composers》(伦敦,1973 年版)内有法利亚的详尽文献目录。《New Grove Dictionary of Music and Musicians》(伦敦,1980 年版)第六卷内有由弗朗科(Enrique Franco)编写的对法利亚及其作品的全面介绍。

在法国,罗兰-曼努埃尔(Roland-Manuel)的《Manuel de Falla》(巴黎,1930 年版,1977 年再版)至今仍不失为深刻细致地论述法利亚的专著。最深入浅出、客观公正而又条分缕析的研究成果是德马奎斯(Suzanne Demarquez)所撰的《Manuel de Falla》(巴黎,1963 年版;英译本,美国和加拿大,1968 年版;西语译本,巴塞罗那,1968 年版)。坎波多尼科(Luis Campodonico)的《Falla》一书已由西语译成了法文(巴黎,1959 年版),是一本发人深省的传记。

对说西班牙的读者来说,可涉猎的范围就宽些了,

其中包括帕希沙（Jaime Pahissa）的《Vida y obra de Manuel de Falla》（布宜诺斯艾利斯，1956年；从一种较早版本转译的英译本，伦敦，1954年），索朋纳（Federico Sopeña）的《Atlántide：Introducción a Manuel de Falla》（马德里，1962年），萨加迪亚（Angel Sagardía）的《Vida y obra de Manuel de Falla》（马德里，1967年），奥罗兹科（Manuel Orozco）的有大量插图的《Falla》（巴塞罗那，1968 年），以及冠以《Escritos sobre música y músicos》总名的、由 F. 索朋纳编纂的法利亚的文集（马德里，1950年，第三增补版，1972年）。较早时期的信函收集在署名法利亚的《Cartas a Segismundo Romero》中，该书由雷库厄罗（Pascual Pascual Recuero）编辑并作序（格拉那达，1976年）。由法利亚的向导托马斯（Juan María Thomas）所作《Manuel de Falla en la isla》一书记述了他对马略尔卡岛的两次访问，对法利亚的各方面所做的详尽的研究有其独到之处（马约卡岛，1947年）。意大利和西班牙期刊上的重要文章中将会提及。佩曼（José María Pemán）在其《Cien artículos》（马德里，1957年）一书中对法利亚的个人回忆，为其他作家们多所摘引。西尔拉（María Martínez Sierra）所撰《Gregorio y yo》（墨西哥城，1953年）一书中有一章追忆法利

亚在巴塞罗那的生活，但鲜为人知。期刊《La estafeta literaria》（马德里，1976年）法利亚诞辰一百周年纪念专号上刊登了维加（José Blas Vega）的一篇参考书目，很有用。洛尔加（Francisco García Lorca）研究其兄弟的专著《Federico y su mundo》（马德里，1980年）中有一节论及法利亚与洛尔加。

下文的前五篇章对法利亚的一生分期予以介绍。每一个时期都有一段传记体概述，然后谈他在那个时期里的音乐创作。关于他的音乐创作并不是严格按照年代顺序安排的。例如，《人生朝露》（La vida breve）一剧是他第一次定居马德里时期写的，而定稿以及前数场公演均在法国。因此该歌剧被纳入“巴黎时期”。连续讨论两部芭蕾舞剧似更适宜，尽管《西班牙花园之夜》（Nights in the Gardens of Spain）的首演是在两者之间。那四首《致敬》（Homenajes）是放在一块加以讨论的，尽管作曲时间差不多覆盖了法利亚的整个格拉那达时期，1939年出版的管弦乐集里也把这四首曲子编在一起。而从格拉那达时期开始创作的《阿特兰蒂达》（这是法利亚未完成的绝笔之作）将在“阿根廷”篇章中予以叙述。

加地斯与马德里
(1876～1907)

加地斯状如伸进靠近西班牙最南端的大海之中的一把大镰刀。古时候它曾是世界的尽头。当航海人越过这个尽头时，加地斯又成了通往美洲的大门。它是战略要地：东行不过几公里就是塔里法，在那里你可以眺望海峡对岸摩洛哥的峰峦，可以看到地中海的海水溶入大西洋。假如没有将加地斯与大陆连在一起的那条狭窄地峡上一幢幢拔地而起的现代化的多层高楼，老城加地斯那石铺的街道，配着玻璃窗的阳台和那有着黄铜饰钉的结实的桃花心木大门的鳞次栉比的白色房屋，那鸟瞰大海的花园和宏大的具有巴洛克式建筑风格的天主教堂，看来一定还同1876年11月23日法利亚出生时差不多。

他的双亲都不是安达卢西亚旧的显贵世家出身。父亲是祖籍瓦伦西亚的生意人，母亲亚斯都里阿斯（María del Carmen Matheu Asturias）是加泰隆尼亚人。值得一提的是，因此西班牙的地方主义在法利亚的音乐中

有一定影响。频繁的商务活动使加地斯比其他许多安达卢西亚的城市更具世界性，虽然这种种差异对法利亚这个富于梦想、孤独内向的孩子或许已不存在（五个孩子中有三个活了下来：法利亚，一个弟弟杰曼〔Germán〕和一个妹妹卡门）。法利亚自己创造了一座想像中的城市名叫科伦（Colón）（可能是访问塞维亚受到的启发，他非常喜欢塞维亚。）。他精心地设计出种种细节——包括报纸、一座歌剧院甚至还有一部歌剧。他的家庭医生制止了这种狂想，却未能打消他设计玩具剧场的热情。虽然父母送了他一座现成的玩具剧场，但他还是更喜欢他用弟妹们做的玩偶所自行建造的那一座。

加地斯的音乐生活是地方性的，但格调并不低。一大特色是一年一度耶稣受难日的演出，曲目是海顿的《临终七言》（The Seven Words of the Saviour on the Cross），这是海顿在埃斯泰哈齐工作期间受当地天主教堂的委托创作的。还有不定期的歌剧节、公众音乐会和家庭音乐会，从沙龙音乐和大家熟知的歌剧选段或其中的幻想曲到不定期的室内乐演奏会，应有尽有。除了这些之外，还有令外省城市自愧不如的一个特色，即安达卢西亚民间音乐的财富，不是一种自觉的遗风，而是一种自然的又刻意追求的生活方式，给一个敏感而有天赋的孩子留

下了永不磨灭的印象。

法利亚的母亲是他的第一个音乐老师，但这孩子最初的志向却是文学而不是音乐。直到 1893 年，一个管弦乐团组建起来，在市立画廊祖尔巴朗（Zurbarán）郁闷的油画前举行音乐会。这时志向的钟摆才摆向另一边，法利亚开始接受高等钢琴课程，学习和声学及对位法。一些学识渊博又热心的音乐爱好者鼓励并指导他，例如文尼格拉（Salvador Viniegra），一位业余大提琴手，他是德国作曲家瓦格纳（Wagner）音乐的爱好者，又是圣桑（Saint-Saëns）的朋友，圣桑在去加那利群岛的路上总在文尼格拉家里住一段时间；还有奎勒尔（Manuel Quirell），他在城里开了一家音乐商店，附设有演奏室。童年生活在法利亚的一生中留下了深刻的印记，他对出生地的热爱终生不渝。此外，加地斯的岁月又是后来逝而不返的物质生活舒适的时期。

十九世纪末法利亚家道中落。1896 年他们举家迁往马德里。法利亚在这里师从一位颇具声望的钢琴教师特拉戈（José Tragó）。他考入音乐学院，跟随特拉戈继续自己的学业，两年的时间内学完了七年的课程，获得了第一名。与加地斯的联系并未中断。他回到那里去看朋友，举办私人的和公众的音乐会，演奏了他早期的一

些作品。他的才华此时已得到承认，尽管还只是钢琴家而不是作曲家，但还是成熟得相当晚。法利亚既非早熟，更不是神童。全家搬到马德里时他已二十岁了。

马德里各方面的条件比偏远的加地斯优越得多，但那里的音乐生活也还是地方色彩的，只是规模较大而已。十九世纪末叶西班牙的音乐界与英国的有些相似。在这两国，外来的风格称霸一时。在西班牙，意大利派和法国派较强，在英国则盛行日耳曼派。在这两国，艺术活力最确切的标志在于轻歌剧中——在英国以苏利文（Sullivan）为代表，在西班牙则以“萨苏埃拉”（zarzuela）[1]的作曲家为代表。这方面除民族气质和生活方式的不同外，还有两大相异处。在西班牙，没有可与英国的新教圣乐传统相比拟的东西，然而自门德尔松（Mendelssohn）后，教堂音乐已渐成为失去生气的惰怠之音，但传统还是能给作曲家和表演者一条生路。而英伦三岛已经过工业革命，城市的急速膨胀改变了乡村生活，乡村音乐也随之迅速消失。我们的采集者倒及时搜集到一

---

[1] “萨苏埃拉”是西班牙特有的一种音乐与对话混合的歌剧形式。十七世纪菲利普四世时其表演地点在“萨苏埃拉”宫，因而得名。——译者注

些。在西班牙，绚丽多彩的乡村音乐依然是一种活生生的传统，也可能并不像看上去那样无须牵挂，但并无灭绝的危险，这一幅图画的两面相互关联。在西班牙，如此丰富的传统歌曲和传统舞蹈赖以保存的落后的经济状况极少，甚至根本不可能对更高层次上的音乐开发有所助益。英国倘若没有工业化，也就根本不可能拥有十九世纪中在伦敦城外发展起来的如此雄厚的声乐和器乐资源。在这两国中，轻歌剧之兴盛与否只是季节性的事情，且与是否有明星歌唱家大有关联。

家道昌盛时期一去不返，法利亚不得不自谋生计。他从音乐学院的学习中脱颖而出，成为一名有出息的钢琴名家。他还创作了一小批音乐作品，但除了偶尔有人约请去做钢琴表演或是像伴奏和教琴一类的杂活以外，却几乎没有成功的希望。马德里或许原本只是一座音乐死港，但外部世界的信息还是渗透了进来，法利亚了解到巴黎的情况。法国的首都成了人们向往的希望之乡。他于是决定去巴黎。同时，为了谋生，他要像其他抱负甚高的作曲家一样去创作“萨苏埃拉”。

法利亚时代的“萨苏埃拉”是独幕或多幕的一种轻松活泼的轻歌剧（operetta，最受欢迎的多数是独幕剧），以音乐和方言土语的形式反映乡风民俗，并且常常是以

城市或大都市为背景。这一剧种并非天生卑下。著有名篇的许多作曲家，像巴比埃里（Barbieri，著有《面包与公牛》〔Pan y toros〕和《拉瓦皮埃斯的理发店》〔El barberillo de Lavapiés〕)、布雷通（Bretón，著有《鸽子的庆祝晚会》〔La verbena de la Paloma〕）和维维斯（Vives，著有《唐娜·弗朗西斯奎塔》〔Doña Francisquita〕）都是多才多艺和令人尊崇的音乐家。例如巴比埃里就是一位先锋派音乐名家，布雷通在法利亚就读于马德里音乐学院时就是该学院的院长。但创作"萨苏埃拉"并不是法利亚的志向所在。尽管如此，他还是写下了五部，其中的两部是与一位成功的作家维维斯合作，另外三部是他个人的作品。法利亚并不成功，只有一部《伊尼思的爱情》（Los amores de la Inés）上了舞台。然而，这几年中在他身上发生的两件大事对他一生音乐道路发展的影响远远超过了创作"萨苏埃拉"，并且最终结束了作家迭戈（Gerardo Diego）称之为"前法利亚时代"的那个时期。

第一件大事是佩德雷尔（Felipe Pedrell）1902 年于

巴塞罗那推出的歌剧《庇里牛斯山》（Los Pirineos）[1] 之中的一页在《加泰隆尼亚音乐评论》杂志上发表。这段摘录启发了法利亚，他见过佩德雷尔但却不了解他的音乐。文尼格拉给他写了一封举荐信。佩德雷尔（1841～1922）是一位作曲家、教师、民歌采风者、研究工作者兼编辑，当时他居住和从教于马德里。法利亚造访时发现这位长者并不十分欢迎他，不愿接受新学生，但最终他却被法利亚的诚挚和决心所打动。在佩德雷尔回巴塞罗那之前的两年多的时间里，他指引法利亚走上正道，引导他学习伟大的西班牙数百年间的复音音乐，学习民间音乐的宝贵财富。这种民间音乐与法利亚生于斯长于斯的安达卢西亚乡村音乐有很多地方迥然不同。佩德雷尔还引导他了解最新的音乐进展，尤其是在俄罗斯和法国的发展。对法利亚来说，佩德雷尔的出现正是恰逢其时恰逢其人。这位学富五车、理想崇高同时又是敏感而讲究实际的先生，并不劝阻法利亚正在从事的并不重要

---

[1] 这出歌剧常被称为“三部曲”（trilogy），但这种叫法容易产生混淆。《庇里牛斯山》有个序幕，还有三幕戏，内封上确实称之为“三部曲”：它还包括另外两大作品《爱情》（La Celestina）和《信仰》（El Comte Arnau）的更大的三部曲《祖国－爱情－信仰》中的第一部。

的工作，反而助他一臂之力（事实上多年前他自己也写过“萨苏埃拉”）。就法利亚而言，他恰好具备从佩德雷尔的指导中获益的气质和禀赋，而佩德雷尔早期的弟子却不具备这些条件，即使他们有阿尔班尼士（Albéniz）和葛拉纳多斯（Granados）那样的才气。除了德彪西（Debussy）和法利亚在巴黎后来结识的那些杰出的音乐家，佩德雷尔对法利亚发展成一个作曲家的影响极大。没有他这样塑造性的影响力，法利亚就可能不具备从他的巴黎经历中获益的根基。

第二件大事就是1906年在马德里街上的一个旧书摊上偶然发现由法国作家卢卡斯（Louis Lucas）所撰写的一本小册子——《声学新论》（L'Acoustique nouvelle）。

1904年音乐界举行了两次大赛。第一次是经由费尔南多皇家学院承办，内容囊括从独幕歌剧到交响乐作品在内的各类音乐作品，那时交响乐如同大歌剧一样正处于困境。第二次是由马德里钢琴制造商奥蒂斯·伊·库索（Ortiz y Cussó）主办，提供给钢琴家的奖品是他们制造的一件乐品。法利亚立即觉察到这是到巴黎的一个可行方法，决定参加歌剧大赛，他们的老师特拉戈劝他同时去争取钢琴大奖。任何人都会认为不宜同时参加两项

大赛，钢琴大赛就在歌剧大赛最终结果揭晓的次日举行。

为参赛的独幕歌剧《人生朝露》，法利亚选了加地斯的一位故交同时也是有经验的“萨苏埃拉”作家费尔南德斯·萧（Carlos Fernández Shaw）的歌剧脚本的歌词为底本。据1972年出版的剧作家之子吉勒摩（Guillermo）所撰《人生朝露》（Larga historia de ‘La vida breve’）一书所称，某些方面与过去的说法有所不同，即早在大赛宣布之前这一抉择就已经作出并且开始了歌剧的创作。即使如此，法利亚也只是刚好赶上如期交卷而已。第二天，他赢得了钢琴比赛；亚军是马歇尔（Frank Marshall），来自巴塞罗那的一名杰出的葛拉纳多斯的学生，两人后来成了挚友。在这一阶段以及随后的若干年当中，法利亚尚具有取得如此持续不断的功业的体力和精力。同样地，这很可能也是造成他健康状况每况愈下的原因，他的孱弱体格没过多久就支持不住了。

法利亚也获得了歌剧大赛获胜者的提名。一切似乎都很顺利，竞赛规则中有一条语义含混的规定，似乎要保证得奖剧本在马德里的公演。事实上，经费尔南多学院无法强迫皇家剧院（此时已租赁给一位剧团的经理，其人绝无可能冒险一试未经考验过的现代剧作），也无

法使其他任何剧院排演《人生朝露》。惟一的指望是合作。接踵而来的却使法利亚懊恼和沮丧，他眼睁睁地看着歌剧公演会带来送他至巴黎行程的那笔钱成了泡影。最后只好接受一份钢琴师的工作，在一个于法国、比利时、瑞士以及德国的部分地方巡回演出的滑稽剧团（mime troupe）工作，这个剧团演出沃姆塞（Wormser）名噪一时的哑剧《浪子》（L'Enfant prodigue）。法利亚最终靠自己踏上了前往巴黎的行程。

早期作品

已出版的：

钢琴独奏：《随想圆舞曲》（Vals-capricho）；《安达卢西亚小夜曲》（Serenata andaluza）；《夜曲》（Nocturno）；《土地神舞曲》（Danza de gnomos）；《歌》（Cancíon）。

声乐与钢琴：《你可爱的黑眼睛》（Tus ojillos negros，卡斯特罗〔Cristóbal de Castro〕作词）；《前奏曲》（托鲁瓦〔Antonio de Trueba〕作词）；《啊，巨人》（Olas gigantes）和《我的上帝，独唱曲》（Dios mio，que solos）——两首歌歌词均选自贝克尔（Gustavo Adolfo Bécquer）的《诗韵集》（Rimas）。

大提琴与钢琴：《旋律》（Melodía）；《浪漫曲》（Romanza）。

《夜曲》和《安达卢西亚小夜曲》是具有西班牙色彩的室内乐乐曲，1899年9月和1900年9月法利亚分别在加地斯演奏过。确切的谱曲日期阙疑。《随想圆舞曲》和声中带有音乐表演餐厅歌唱的调子和夏布里耶（Chabrier）的气息，更有意思。歌曲《你可爱的黑眼睛》在流畅的八分音符的伴奏之上有一个冲劲的第一乐思。除《夜曲》外，所有的钢琴曲和歌曲都是马德里的浮士蒂诺·富恩特出版。没有取得版权。美国未经授权而再次出版。最后，西班牙音乐协会于1940年在马德里又一次再版。这次连《夜曲》也收进去了。其余的钢琴曲与歌曲，以及大提琴曲等一直到1980年才由同一家出版社以《三首圆舞曲》（Obras desconocidas）为名出版。《土地神舞曲》是一首纯朴而有些魅力的格里格式的乐段。忧郁的《歌》几乎就被误认为是法国作曲家萨蒂（Satie）已散佚的《裸体歌舞》（Gymnopédie）。这些歌曲已显示出法利亚对于声乐线条的感觉。两首以贝克尔的歌词所配的乐曲中，第一首《啊，巨人》是舒曼（Schumann）和格里格（Grieg）风格的一篇暴风雨般给

人深刻印象的小品。另一些歌曲中的钢琴部分是传统形式的。为文尼格拉所写的大提琴曲 1897 年和 1899 年分别由文尼格拉和法利亚在加地斯公开演奏（《旋律》是作曲家第一首被公众接受的作品）。两首均具有法国作曲家马斯内（Massenet）或早期福雷（Fauré）的挽歌情调。

《伊尼思的爱情》
法利亚惟一被搬上舞台的“萨苏埃拉”（马德里，喜剧剧场，1902 年）是以杜基（Emilio Dugi）的脚本为底本的“音乐独幕喜剧”（sainete lirico）。剧中有一段序曲和五个分段，包括一首管弦乐间奏。声乐分段中只有第三个分段是法利亚处理得很好的 3/4 和 6/8 交替的女高音和男高音的二重唱——例如《西班牙乐曲》（Pièces espagnoles）中的《古巴娜》值得注意。声乐总谱 1965 年由马德里的西班牙音乐协会出版。

未出版的：
钢琴独奏：《音乐会快板》（Allegro de concert）。
小提琴与钢琴：《安达卢西亚小夜曲》。
小提琴、中提琴、大提琴与钢琴：钢琴四重奏（两个乐

章——《平稳的行板》和《舞曲》)。
长笛、小提琴、中提琴、大提琴与钢琴:《五重奏》或《幻想曲》,取材于米斯特拉尔(Mistral)的长诗《米雷奥》(Mirèio)的诗章第五篇(两个乐章——《埃尔泽尔之死》和《幻想曲舞》)。

《音乐会快板》是为一次音乐学院竞赛所作的试题曲。格拉纳多斯获胜。《安达卢西亚小夜曲》(小提琴与钢琴)(显然是同名钢琴独奏曲的不同作品)1899年曾在加地斯演奏过却未能流传。多乐器混奏乐曲同年也在加地斯演奏过,演奏者中有文尼格拉和法利亚。

法利亚未曾发表和上演过的"萨苏埃拉"有:
《爱的乞求》(Limosna de amor)、《进军号角》(El corneta de órdenes,与维维斯合作),《马耳他十字架》(La cruz de Malta,与维维斯合作);和《托加梅·罗克家族》(La casa de Tócame Roque)。

这几部剧作可能创作于1900~1902年间。法利亚特别钟情于《托加梅·罗克家族》一剧。他用了《三角帽》(The Three-Cornered Hat)中小镇警长舞曲里的一个

片段。他希望有时间能凭记忆重写这段序曲，却未能如愿。罗兰-曼努埃尔（Roland-Manuel）描述这段序曲是“运用了极好的切分法和弦以及与斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）的十足的西班牙情调相关的第二乐思，令人回味无穷”。作曲家的原稿其时是否还在（罗兰-曼努埃尔论法利亚的专著发表于1930年），或法利亚那时是否仅凭回忆演奏该曲，现在已无法考证了。

这些早期作品中真正重要和具有代表性的一部就是歌剧《人生朝露》。鉴于该剧直至1913年才首次公演，还鉴于法利亚在法国期间对其作了某些扩充并修订了乐谱，把它留待下章讨论似更合适。

巴　黎
(1907～1914)

1907年，一位才华横溢的西班牙青年作曲家来到巴黎，希望之星恐怕再也选不到比这一年更好的时候了。当时正居住在该市的西班牙作曲家阿尔班尼士，已经完成了他的钢琴曲《伊比利亚》(Iberia)的第四卷。法国作曲家德彪西正从事于他的《伊比利亚》(Ibéria)式的创作(管弦乐套曲《映像》〔Images〕中的第三首)。法国作曲家拉威尔(Ravel)正创作独幕歌剧《西班牙时钟》(L'Heure espagnole)和交响组曲《西班牙狂想曲》(Rapsodie espagnole)。意义重大的新型音乐并不是萌生于西班牙国内，这里面还有法国作曲家杜卡(Dukas)的歌剧《阿兰娜与蓝胡子》(Ariane et Barbe-bleue)。法国作曲家福雷正着手歌剧《佩内洛普》(Pénélope)的创作。法利亚曾就《宗教舞与世俗舞》(Danse sacrée et danse profane)的钢琴谱本的表演问题从马德里与德彪西有过短暂的通信联系，但此时德彪西不

在巴黎。法利亚见到的第一位知名音乐家是杜卡，一次幸福的选择。对于像法利亚这样腼腆孤僻而又敏感的外乡人，要是由心情抑郁满口讥讽的德彪西介绍给巴黎音乐界，一定会给吓坏的。杜卡和蔼、睿智并善解人意。法利亚带来了自我介绍的作品《人生朝露》的总谱。杜卡对这部歌剧颇为欣赏，提议在巴黎喜歌剧院上演该歌剧——此事虽经旷日持久的等待，日后还是实现了。

法利亚还首次会见了他的同胞阿尔班尼士和另一位可敬的西班牙音乐家、钢琴家比涅斯（Ricardo Viñes）。比涅斯提倡当代音乐，对德彪西和拉威尔的作品有极其深刻的纪录。尽管各自的宗教观不同，法利亚对拉威尔仍心怀景仰和爱慕之情。他对德彪西音乐的热忱仰慕贯穿在他自己的作品中。倘若他像另一些人一样无从接近这位捉摸不透的人，很可能就是下面这个原因，德彪西其实是一个有争议的人物，他与巴达克（Emma Bardac）同居又不曾结婚，与第一个妻子离了婚害得她寻死觅活。法利亚尽管远不是铁石心肠之辈，倒也还尊奉传统。德彪西生活中的危机或许解答了这个问题，即为什么在福雷和法利亚之间看起来似乎没有特别的联系。福雷（法利亚称之为“安宁沉着无出其右的音乐家”）一

度也曾是巴达克夫人的热情的仰慕者，还为她写过联篇歌曲《美好的歌曲》(La Bonne Chanson)。在这段问题迭出的时期，福雷和德彪西的关系是冷冰冰的。

法利亚接触到的这几位音乐界领导人物无疑都察觉到这个如杜卡对德彪西所形容的“西班牙黑小子”是大有潜力的。由于这种双方都印象深刻的新的友谊，这个西班牙黑小子的音乐个性不是被压垮，反倒被肯定了。音乐上的滋养相当丰富，但法利亚不得不靠授课、伴奏和翻译改编工作勉强糊口。要找便宜而又允许练习钢琴的旅馆房间相当困难（德彪西抱怨说，法利亚差不多就像贝多芬那样经常变换地址)。他的传记作家坎波多尼科（Luis Campodonico，未提供证据地）暗示说，法利亚1912年几乎垮过一次，由于他自认为是上苍的惩罚，反倒更加节俭了。同样地，以法利亚的散文作品集（英文版，题为《论音乐和音乐家》（On Music and Musicians）的出版者索朋纳的话来说，巴黎“几乎让法利亚感到幸福”。

法利亚此行的直接成果是四首钢琴的《西班牙乐曲》。他在离开马德里之前就开始了创作。1901年经杜卡、德彪西和拉威尔的举荐由杜兰将之出版，因此法利亚得以延长了在巴黎的逗留。翌年又由鲁亚特

(Rouart)、勒罗尔(Lerolle)出版了取材于高蒂埃(Gautier)的诗篇创作的《旋律三首》(Trois Mélodies)和改写成两幕的《人生朝露》,杜卡等人对这部歌剧的赞誉和歌剧经纪人对推出这部戏的勉强态度形成了对照,这件事本身就够教他伤心的了。作家协会的司库人米利厄(Paul Milliet)成功地作了翻译。巴黎喜歌剧院经理卡雷(Albert Carré)对之颇显兴趣却难下决心(每个演出季节他能推出的非法语作曲家的新作数量有限)。米兰的里科尔迪公司表示首肯,愿意与法利亚签演出合同。但法利亚却由于一部新歌剧的缘故没有接受❶。布鲁塞尔的拉蒙奈表示了兴趣却没有提供条件。之后,到了1912年,巴黎的埃希格答应出版该剧乐谱,法利亚也接受了尼斯的卡西诺(Casino)提供的演出合同,此时卡西诺正筹备一次特大演出季以与蒙地卡罗(摩纳哥一行政区——译者注)相抗衡。1913年4月尼斯首次公演的成功刺激了巴黎喜歌剧院采取行动。1914年1月《人生朝露》终于在这里登上舞台,卡雷的夫人玛格丽

---

❶ 卡纳(Mosco Carner)在所著的普契尼(Puccini)传记中就此证实说,《快乐之魂》(Anima allegra)是阿达米(Adami)依据昆特罗(Quintero)兄弟所作《兴高采烈》(El genio alegre)一剧改编的意语底本。

特（Marguerite）扮演吉普赛女郎萨露特。

这进一步成功的消息使马德里风云突变。一向紧闭的大门洞开了。是年 11 月马德里喜歌剧院上演了该剧，首场演出之后，法利亚被公众以火炬仪式簇拥回家。第一次世界大战的爆发迫使他无论如何得离开巴黎。他带回马德里的不仅是这句修改过的喜歌剧，还有尚未公演过的《西班牙民歌》（Seven Spanish Folksongs）以及将要成为《西班牙花园之夜》的底稿。

《人生朝露》

一幕四场抒情歌剧。费尔南德斯·萧提供脚本。米利厄改编为法语本。*1913* 年 *4* 月 *1* 日于尼斯首演，指挥 *J.* 米拉恩（*J. Miranne*）。*1913* 年由埃希格（*Max Eschig*）以法译原题（*La Viebrève*）于巴黎出版。

该歌剧通常以其西班牙文名《La vida breve》著称。背景为世纪之交的格拉那达。

第一幕，第一场：阿尔百琴吉普赛人居住区一所房屋的庭院。一座锻铁炉的一侧。与祖母同住于该屋的萨

露特正百般无聊地等待着她的情人帕科。他引诱了她，答应与她结婚。满腹狐疑的祖母试图安抚她，告诫她不要爱得过深。这一场景不时传来锻铁炉旁的工人的喊叫声。这些工人一边敲打铁砧，一边唱着讲述乡下穷人的悲惨命运的歌，他们生来就是任人锤打的铁砧而不是铁锤。萨露特受到感染，唱起了一首短的咏叹调，《愿笑着的人们幸福》（Vivan los que vien）。帕科登场，竭力表白自己的表情。在这对情侣唱一首二重唱的时候，吉普赛老人、祖母的兄弟萨尔瓦多大叔悄悄上场。他在城里听说，就在第二天帕科就要同一位门当户对的姑娘结婚了。他与祖母走进屋去谈这件事。帕科外表像萨露特一样清白单纯，这时情侣信誓旦旦地相约第二天相会。

第一幕，第二场： 大幕开启时演奏的一间奏，描述从圣蒙特所见之格拉那达的日落与黄昏。没有剧情，只有场外无歌词合唱的大段描写。

第二幕，第一场： 城中一条狭窄街道。透过帕科的新娘卡梅拉一家住的房屋的窗户可以看见她家的内院。婚礼晚会正在进行。一位歌手在吉他手伴奏下唱起了赞颂新人的《阳光曲》（soleares）。有一场舞蹈（与改编后的《第一号西班牙舞曲》相似）。舞蹈尚未进行完毕萨露特登场，向庭院内注视，她唱起了第二首咏叹调《看

哪，他在欢笑！》（Alli está! Riyendo），倾诉了她对帕科背信弃义的极度悲伤和欲死之愿。祖母与萨尔瓦多大叔和她在一起。萨露特站在窗边，这样她的声音可以传到院里，她重复着首幕首场中工人们对铁锤和铁砧所作的比较，她决心面对帕科。

第二幕，第二场：庭院内。晚会仍在进行，奏起了第二支舞曲，这次合唱团登台，但除了“噢咪！”的呼喊声外仍无歌词。卡梅拉的哥哥曼努埃尔作为一家之主正式地对帕科表示欢迎。卡梅拉察觉到有什么事情不对劲。萨尔瓦多领着萨露特上场。他为自己的不约而至表示歉意，提出要为晚会歌舞助兴。萨露特退缩了，接着陡然增添了勇气，转身面对帕科并当众揭露了他，不顾他的否认向他走去，倒在他的脚下死去。

《人生朝露》的音乐是在法利亚的创作欲望强烈的时候构思而成的，旋律急促、热情和企盼颇高。这种创作的涌动并不像以后那样能为明察秋毫的分辨力和精心的提炼所控制。尽管如此，这一创作中的折衷主义和蓬勃的朝气却是极其可贵的。一种突然证实了的强烈的个性大大鼓舞了作品的内涵。原脚本是苍白无力的。费尔南德斯·萧创作萨苏埃拉的经验对他也无大助益。以格拉那达的景色和音乐为背景，在一系列短时冲突之后，

萨露特为悲剧走向结局，同几年前法国作曲家夏庞蒂埃（Charpentier）的歌剧《露易丝》（Louise）中所精心描绘的巴黎一样细腻。剧中如人所料地带有瓦格纳的影响和马斯内、普契尼以及稍晚一些时候意大利的同时代人的那种写实主义的影响。另一些时段（不仅是不时出现的一连串长笛的三度音程）令人想到了法国作曲家比才（Bizet）的《卡门》（Carmen）。地方色彩尽管不是都有助益，也还显示出法利亚业已迅速地从早期室内乐风格的音乐中脱颖而出。两支舞曲都是3/4拍子，相互之间令人捏一把汗地接近，却又巧妙地处理得迥然不同。在第二支舞曲（在巴黎时听众梅塞热〔Messager〕的意见有所扩充）中，法利亚并没有打算接续那以第一支舞曲的属音为基础的勾起回忆的曲调，而是依靠人声所添加的特殊色彩和带有一缕大、小音阶相冲突的和声韵味。

毕竟还有由脚本作者完整地加以刻画的惟一角色——萨露特，帕科不是重要角色，除了唱一首二重唱外没什么戏，祖母和萨尔瓦多只是背景人物，其余人等则更属次要了。在萨露特第一首咏叹调的开头几小节中法利亚以音乐让她亮相（谱例1）。其音乐的总体水准很高，人们因而也就不计较如同一支独唱曲中的稍后部分

出现的仿效普契尼的八度音程之类的瑕疵。法利亚让萨露特即使在最狂乱的心境中依然哀惋动人，仪态端庄，要是换了略逊一筹的手笔，这一角色或许就会变成感伤多泪甚或凶悍泼辣的形象了。至于她的突然倒地而死，第二首咏叹调的歌词中有一些关于死的话可充伏笔然而失之于不充分。原先的歌剧结尾处似乎还有祖母和萨尔瓦多对帕科的咒骂。德彪西建议法利亚把这些删去了。也许他是对的，但这样一来结尾就显得突兀。

据 1920 年 10 月英国《柴郡人》上发表的作曲家于 1920 年 8 月 16 日致 G. 尚－奥布利（G. Jean-Aubry）的信来判断，在巴黎所作的修改和扩充的量并不大。法利亚澄清了该刊在那以前发表的署名图里纳的文章可能引起的误解。他解释道，从一幕到两幕的改动，仅仅是为了换景的方便。第二幕两场之间的间奏曲和末场戏中的舞蹈“有所发展”。为了赶着参加马德里的大赛，歌剧结尾处的戛然而止使他未能充分关注某些段的乐谱；现在这些都有了改进。但是，从本质上说，“总体丝毫未动”，法国人之所闻正是在马德里获奖的那同一部歌剧。

《人生朝露》的总谱包括：三管制木管乐器、四支法国号、两支小号、三支长号、土巴号、打击乐器、两

架竖琴、一把台上演奏的吉他、弦乐器。

谱例 1

《人生朝露》,《Vivan los que rien!》

萨露特,(带有民歌风格的纯朴内蕴)

Tranquillo (♩ = 44)

Vi-vent ceux qui ri - - - ent!
Vi-van los que ri - - - en!

p

Meu-rent ceux qui pleu - rent!...
Meu-ran los que llo - ran!...

《西班牙乐曲》

钢琴独奏。(1)阿拉贡舞曲(*Aragonesa*),(2)古巴娜(*Cubana*),(3)山地人(*Montañesa*),(4)安达卢西亚。*1909*年*3*月*27*日于巴黎首场公演,比涅斯演奏。*1909*年由巴黎杜兰公司出版。

《西班牙乐曲四首》是法利亚成熟风格的第一例,这一风格就是简洁、中心明确和配器创作上即有共鸣而又紧凑。本该如是的这一特点反倒值得注意,因为在他来到巴黎之前这一作品已近完成,风格上也一直没有明显的中断。还有一点也值得注意,《乐曲》题献给阿尔班尼士,他是法利亚在巴黎会见的第一位音乐家,当时正在完成其《伊比利亚》的创作。法利亚非常喜欢和仰慕这位年长的同行,然而,无论怎么说,在《乐曲》中尽管基本的音乐语言是与之相近的,但运用手法却各有千秋。若非法利亚惯常的谦恭有礼,人们极有可能认为《乐曲》不过是对象征丰饶的《伊比利亚》稍做了改进,如同上一堂家庭经济学课程一样易如反掌。阿尔班尼士在音乐写作中夹着附页,插进越来越多的注解,当他把

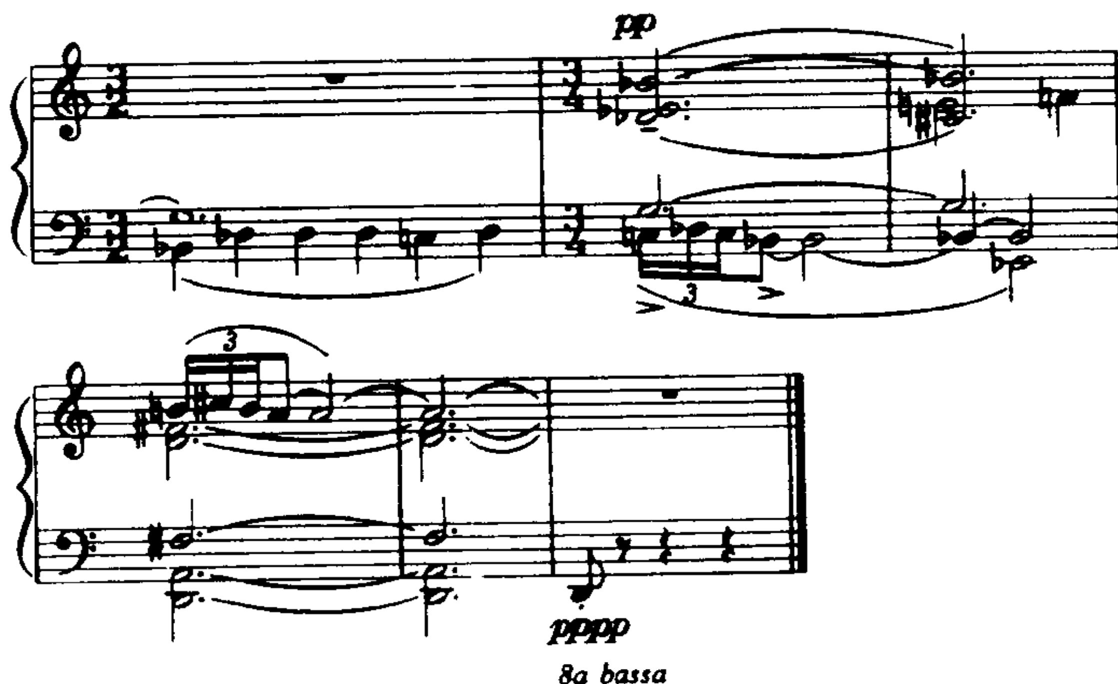
他对钢琴家十指的过分要求充塞了乐谱线的时候，当乐谱上画满了渐强渐弱符号而踏板符号又俯拾皆是的时候，还要用一个第三谱表来帮忙。法利亚却很少做标记，做的也是很审慎的。对位法线条那引人遐想和如画般生动的特质简直出乎人们的想像，法利亚在这方面的构思却不像阿尔班尼士那样半隐半现，把主题放在潮涌般的辅助符号后面，而是鲜明地加以突出。轮廓十分清晰。

《阿拉贡舞曲》以一个着力强调的白音符和弦集中人们的注意力。随后导向一段 3/8 拍的生动曲调，即带有一个处于该小节第二节拍上的三连音的霍塔舞曲（Jota）。这个三连音贯穿全曲。在优雅的尾声中，反复出现的音型与左手上升的断音音阶相对而缓缓下降，传达了一种轻轻摇曳的动感。《古巴娜》是 3/4 拍和 6/8 拍相混合的拉丁美洲瓜希拉舞曲（guajira）的令人陶醉的一页。这一节奏在节奏稍快的中间部分若隐若现，给法利亚在 A 大调主调上滑进滑出的方法增添了轻柔。这个乐曲放射出某种程度上令人心旷神怡的幸福光辉，在这位作曲家的作品中殊不多见。《山地人》（副题为《风景画》〔Paysage〕）以一支在像钟声一样的伴奏之下传出的悲哀的、牧歌般的曲调把我们带到了伊比利亚半

岛的北部。中间部分是一个对比，一支有着成群的断奏十六分音符的活泼的阿斯图里亚斯民歌。悲哀的曲调在很轻地奏出的令人销魂的乐段中返回。最后的收束(cadence)，轻柔地从降 E 消退至 D，确乎是一种美（谱例 2)。

谱例 2

《西班牙乐曲》，《山地人》



《安达卢西亚》以一个铿锵的很强的音型作为开始，这里的装饰音是法利亚从这时开始在他的钢琴作品中加以运用的，运用的目的更多是为了增加响亮度而不是为

了装饰。这已不再是早期的小夜曲中那诗情画意的安达卢西亚，而是更为严苛现实的安达卢西亚了。一支踢踏舞曲过后是一段蜿蜒曲折的“深沉歌”（cante jondo）。此舞曲返回，再次继之以歌曲，在左手奏出的双固定音型上消失在远方，这是法利亚最美的创意之一（谱例3）。

谱例 3

《西班牙乐曲》，《安达卢西亚》



在最后有另一个低音声部的固定音型，是取自穆索尔斯基（Mussorgsky）在《佩利亚》（Pelléas）中所采用的二音符滴答音型。

有些作家认为《西班牙乐曲四首》的安静结束，其实具有心理上的重要意义。法利亚的气质并未促使其变得粗暴，写出像阿尔班尼士某些曲子的“重击式”结束，但他仍有些作品不是安静地结束，而其时阿尔班尼士《伊比利亚》十二曲中，有六曲是安静的结束。更重要的是，法利亚《西班牙乐曲四首》轻柔的结束并不显得单调，而具有足够的气氛变化，这可以让人忘记那极为突出的三连音节奏。

《旋律三首》

声乐与钢琴。戈蒂埃作词。（1）鸽子（*Les Colombes*），（2）中国古玩（*Chinoiserie*），（3）赛吉第利亚舞曲（*Séguidille*）。*1910* 年于巴黎首演，阿迪尼－米利埃（*Ada Adiny-Milliet*）和作曲家本人演唱演奏。*1910* 年由巴黎的鲁亚特，勒罗尔出版。

戈蒂埃歌曲只是法利亚作品中被忽视的一部。其原因就音乐语言和歌词两方面来说，或许是这些歌曲均不是西班牙的，而是法国的，特别是法国的那种过分讲究的方式，这种方式使鲁塞尔（Roussel）的（以及稍晚一些福雷的许多）既受到冷遇又被赞赏的歌曲赢得的赞赏要比演出多。他们编织了优雅的和甚至是有意假设的赞辞来谈论那些作曲家的风格，法利亚在巴黎时学了不少这类作曲家的东西。《西班牙之行》（Le Voyage en Espagne）的作者戈蒂埃对于一位深爱法国的西班牙作曲家来说，正是一个自然而适当的选择。这些歌曲贵在其极丰富的情感，制作之精心有如珐琅制品和玉石浮雕，以至戈蒂埃以此为他的一部诗集《珐琅和玉雕》（Emaux et Camées）题名。

《鸽子》属于德彪西和拉威尔的世界，在乐句"elles quittent les branches Comme un collier"（纷至沓来的狂想傍晚鼓起翅膀向我飞来，又随着第一缕阳光而消逝。我的灵魂像整夜护佑着白鸽的绿鬓婆娑的棕榈树，清晨它们像是我项链上的白色珍珠那样散去）中带有一点儿福雷式的色彩缤纷的和声。《中国古玩》属于由德彪西和拉威尔以及鲁塞尔（其第一套《中国诗钞》〔Poèmes chinois，Op.10〕标明时间为1907~1908年）所

运用的一种不自然的东方气韵。德彪西发现法利亚这首歌原先的开头过于沉闷。除了开场的和弦以及随后的一段和弦外，法利亚删除了伴奏，直到声乐部唱完乐句“Celle que j'aime à présent est en Chine”（我所深爱的姑娘现在中国——她同她年迈的父母住在黄河岸边的一座瓷塔内。她长着一对斜眼睛，一只瘦小的脚，还有长长的红指甲）的最后一个字。《赛吉第利亚舞曲》是一篇用法国方式描述西班牙的生动的小品，某些地方介于夏布里埃《西班牙》（España）一曲中野性的乐趣和拉威尔《西班牙时钟》中半含讽刺的地方色彩之间。主题是“诚实的玛诺拉”，一位嘴上叼着香烟的能歌善舞的美女，身穿紧身裙，头插一把大木梳，一副碱盐加胡椒的气派，是个今朝有酒今朝醉的人。呜呼！噫唏！

第二次定居马德里
(1914～1920)

第一次世界大战期间及其后不久法利亚又一次居住在马德里的那几年确立了他国际水准的音乐家之地位。1914年11月《人生朝露》的马德里首演以后的几个星期当中，剧中萨露特的扮演者维拉（Luisa Vela）又首演了《西班牙民歌七首》。数星期之后的1915年4月，马德里目睹了初版《魔法师之恋》（El amor brujo）的演出，该剧中有两场吉普赛人的舞蹈表演（舞蹈演员中有一人同时也是歌手）和器乐合奏。一位著名的吉普赛演员伊姆佩里奥（Pastora Imperio）曾经请求法利亚和他的朋友剧作家兼剧院经理格列高里奥·马丁内斯·西尔拉（Gregorio Martínez Sierra）创作“一支舞曲一首歌”。他们给予她的有过于此，但是，一个粗糙的主题与一个从安达卢西亚民间音乐的精髓中提炼出来的总谱的杂拌儿无法取悦于公众（尽管如此，法利亚还是满意的，因为帕斯托拉的吉普赛朋友们看到了要点）。法利亚去了巴

塞罗那，《魔法师之恋》的同一版本在那里上演，这一次获得了成功。他住在西尔拉夫妇家里，与钢琴家马歇尔（Frank Marshall）重叙旧情。在海滨的斯蒂，另一位朋友、画家兼作家鲁塞尔（Santiago Rusiñol）给他提供了一处优雅宜人的住处，法利亚就在这里完成了《西班牙花园之夜》的创作。从这个时候开始，法利亚所钟爱和关注的是巴塞罗那，而不是马德里。1915 年末，他精神沮丧或卧病不起，在科尔多瓦的一家医院里住了一段时间。有传闻说，这场危机是由伊姆佩里奥的一段情缘引起的，倘若确实如此，倒是法利亚禁欲主义的甲胄出了一个裂口的罕见例子了。

到了 1916 年 3 月，《魔法师之恋》的底本改成了独幕剧，音乐也有所调整，总谱适用于一支正式但适中的剧院管弦乐团的演奏。这一版（亦即现时为人所熟知的版本）在马德里的一次音乐会演出过。不久即成为音乐厅里人们所喜爱的曲目。但正式搬上舞台还是以后的事。俄国芭蕾舞导演贾吉列夫（Serge Diaghilev）其时正同他的芭蕾舞团里没有随尼金斯基（Nijinsky）去美国的一部分人逗留在西班牙，贾吉列夫请求法利亚与之合作，提出一个《花园之夜》的舞蹈本。法利亚却更倾向于另一题材，阿拉尔孔（Alarcón）的小说《三角帽》（El

sombrero de tres picos)，奥地利作曲家沃尔夫（Hugo Wolf）曾用来创作歌剧《市长》(Der Corregidor)。贾吉列夫表示同意，允诺了第一个版本在马德里独立演出的计划，哑剧脚本由西尔拉撰写；以法利亚谱写的小合奏为伴奏，冠之以题目《市长与磨坊女》(El corregidor y la molinera)。贾吉列夫总的来说赞成这一成果并提出作一些改动，于是这一作品终于改成了芭蕾舞剧《三角帽》。

还没等这出芭蕾舞剧的演出准备就绪，法利亚又投入玛丽亚·马丁内斯·西尔拉（María Martínez Sierra）创作的对话念白喜剧《鬼火》(Fuego fatuo）配以肖邦(Chopin）的音乐的准备工作。有关这一秘密冒险的通常说法是，法利亚受到马德里一家剧院快速推出剧目这一冠冕堂皇的机会的引诱，苦干了整整一个夏季，随后又出于某种原因停了下来，还剩下重要的一幕没有完成。玛丽亚则在其回忆录中暗示说，是法利亚想把肖邦的一些乐曲改编成管弦乐（如此大规模行事的机会极不多见），她是应他的要求编一个脚本，写下了对话念白，把歌唱分段的歌词填入法利亚从肖邦作品中摘选出来的声乐线条中去。关于马德里创作活动的失败，以及法利亚向首都其他剧院和喜歌剧提供了尚不十分完善的作

品，对这类说法她未置一词。然而，她还是坚持说，法利亚越来越担心这个简单剧情的道德影响：一个年轻人在一好一坏的两个情人之间矛盾重重。在这类事情上法利亚有如贝多芬一样严格认真。当他意识到，那个"坏"女人的行径可能就是勾引主角犯通奸罪。当剧本作者指出，剧里两位"好"女人的构思不可能有喜剧所需要的那种戏剧性冲突，整个计划便流产了。令人大惑不解的是，法利亚何以在对底本的实质毫不了解的情况下竟然能够开始管弦乐曲的创作，而且已经完成了不少。

另一件事又出现了麻烦。格列高里奥与玛丽亚夫妇请法利亚给他们的一部悲喜剧《西班牙的唐璜》(Don Juan de España）谱写配乐。法利亚拖延了很长时间（这里又有性质类似的道理禁忌）。西尔拉夫妇无奈只好请求他们的（同时也是法利亚的）朋友坎坡（Conrado del Campo）写一些音乐，哪怕很少，因为没有音乐，这部戏是不能上演的。法利亚闻之大怒。一场信件大战开了场，结果是与西尔拉伉俪之间的友谊出现了裂隙。与此同时，《鬼火》一剧也被束之高阁，直到法利亚去世多年之后，人们核查了总谱，并将其中的一部分改写成了音乐会组曲。因为要完成这一计划，法利亚谢绝了贾吉列夫的以意大利作曲家佩尔戈莱西（Pergolesi)

的主题为依据改编一出芭蕾舞剧的提议。《普钦涅拉》（Pulcinella）一剧的任务遂落到了斯特拉文斯基（Stravinsky）的肩上。

翌年，即1919年，是多事之秋。7月，俄国芭蕾舞团在伦敦演出季中首次公演《三角帽》，由年轻的俄国人马辛（Massine）编舞以及另一位卓越的安达卢西亚籍巨匠毕加索（Picasso）所作的舞台设计，使该剧达到出神入化的地步。法利亚在伦敦的滞留计划因他母亲病危的消息而中断，他匆匆赶回马德里的家中却为时已晚。其父是年不久后亦去世。

父母的过世意味着已没有继续留居马德里的必要。他曾梦想过到格拉那达去定居，他还未曾涉足该市就在《人生朝露》一剧中细致入微地描绘过这座安达卢西亚城市。尽管是否搬迁最早也要到第二年年底才能定下来，法利亚还是和妹妹一起于1919年下半年到那里去做了一段长时间的旅行。此行所交的朋友中有他未来的英文传记作家J. B. 特伦德和青年诗人洛尔加（Federico Garoía Loroa）。其间法利亚还接受了两项委托。其一是奥图·鲁宾斯坦（Arthur Rubinstein）方面的某种微妙的姿态。有一次（据帕希沙〔Pahissa〕介绍，在贾吉列夫剧团的指挥安塞美〔Ansermet〕的激励下）法利亚成

功地劝说这位著名俄国钢琴家支援身居瑞士生活拮据的斯特拉文斯基。鲁宾斯坦在得知法利亚本人的景况也不乐观时就给这两位作曲家都寄了钱。斯特拉文斯基以《钢琴-喧闹-音乐》(Piano-Rag-Music)一曲为谢，法利亚则以最后一部公开的安达卢西亚作品《贝蒂卡幻想曲》(Fantasía baetica)作酬。另一项稿约是波利尼亚克家族的埃德蒙（Edmond）公爵夫人为她的巴黎木偶剧场订购一部歌剧。其结果就是《彼得罗先生的木偶戏》(El retablo de maese Pedro)。这标志着由《三角帽》开始的一个过程的完成，标志着从地方性到全国性、以特殊到一般的一次演进，还标志着对昔日的音乐之乡西班牙的日益浓烈的兴趣。这两项委托任务代表着一个时代的结束和另一个时代的开始。

《西班牙民歌七首》

声乐与钢琴。(1) 摩尔人的布（*El paño moruno*），(2) 赛吉第利亚舞曲：穆尔西亚舞（*Seguidilla murciana*），(3) 阿斯图里亚那（*Asturiana*），(4) 霍塔舞曲（*Jota*），(5) 摇篮曲（*Nana*），(6) 歌，(7) 波罗舞曲（*Polo*）。传统歌词。*1915* 年 1

月 *14* 日于马德里首次公演，由维拉（*Luisa Vela*）与作曲家本人演出。埃希格（*Max Eschig*）*1922* 年于巴黎出版。

帕希沙谈到《人生朝露》一剧在巴黎上演前后，法利亚收到过两封信请求帮助。一封是参加该剧表演的一位歌手需要为一段设计好的念白增添一点西班牙韵味；另一封来自一位希腊的声乐教师，他想为几首希腊民歌配和声。法利亚本人也进行了一次尝试，其结果恰如人意且令人惊奇，便决定取材于本国歌曲继续这项试验。他把传统的曲调和歌词加以润饰。一方面他的知识（和回忆）已具足够的积累，另一方面西班牙民歌的素材在巴黎很容易收集。到法利亚从巴黎动身返回马德里之际，这些歌曲已经完美地完成了。然而这些还是需要研究一番的。马德里的一份杂志《音乐》(Música，1953 年第一期和第二期）上刊载的一篇文章（两篇中的上篇）中，作者马托斯（M. García Matos）在一处注解中列举了这些素材来源。其数量之巨以至无法引全。但从作者的叙述来看，似乎第一首和第三首是忠于原来的词曲形式的，第二首和第六首的曲调稍有改动，第七首是改了并扩充了，第五首改动颇大，而第四首可能是取材于多

种原型的一种再创作。利弗莫尔（Livermore）的《西班牙音乐简史》(Short History of Spanish）中谈得比较细。而《牛津音乐史》(New Oxford History of Music，第十卷，现代音乐）则没有记载这套歌曲，以“几首民歌的改编”一笔带过。但是从1907年拉威尔的《希腊民歌》(Greek Folksongs）的水准来看，这些具有高度想像力的再创作作品无疑是艺术品。尽管加工精细，但其中古老的西班牙民风民俗之根则是显然的。这并不是一个套曲，尽管其中某几首流传较广是可以理解的，但这七首歌曲的调式和调性的对比及平衡是如此之好，以致只有在一场完整的演奏中才能充分地发挥它们的效果。现存一部经阿尔夫特（Ernesto Halffter）配器的管弦乐作品，较近期的还有贝里奥（Luciano Berio）配器的一部管弦乐作品。贝里奥做得很技巧，他怀着对法利亚在演奏改编后的《魔法师之恋》时用过的管弦乐团的同情，但没有用钢琴。

《摩尔人的布》：取材于穆尔西亚——法利亚后来用这里的低音声部线的前四小节（谱例4(a)）来刻画《三角帽》中穆尔西亚人磨坊主的性格。声乐部的加入以典型的短倚音（accacciatura，谱例4(b)）作为先导。(商店里那段漂亮的布弄脏了。这布卖不上价了，因为

它不值钱了。）

谱例 4

《西班牙民歌七首》，《摩尔人的布》

(a) Allegretto vivace (♩ = 72)
Canto
Piano
pp
sordina sola

(b)
f

《赛吉第利亚舞曲：穆尔西亚舞》：一首快三拍的民间舞曲。从曲名上我们可以看出，此曲亦采自穆尔西亚。在快速流畅的三连音上，反复的音符模仿人声，接着是大调或小调三度音程优美的下滑连音。（住玻璃房子的那帮人不该扔石头。我俩都是赶骡的人，总会在路上相遇。你反复无常如钱币，传来递去随人意，时间一

长就破损，人们弃之同伪币。)

《阿斯图里亚那》：取材于西班牙北部阿斯图里亚斯的一首舒缓忧伤的悼亡曲。伴奏在主调 f 小调的属音上持续着。(我倚靠在一株青松上，看它会不会抚慰我的心。因为看着我哭泣——那棵松树显得多么葱翠！——它也随我哭泣。)

《霍塔舞曲》：西班牙最广为人知喜闻乐见的歌舞形式之一，阿拉贡一带尤为多见。人声与乐器交替出现，后者的一段快 3/8 拍子的前奏曲渐渐引入节拍稍慢的人声，颇有特色。(因为我们不曾说过，他们便说我们不相爱，虽然他们也只能问你的心或是我的心。我现在只有离开你的家，告别你的窗扉。有谁知道到明天，你妈妈赞不赞成这段情。)

《摇篮曲》：安达卢西亚风格的一首东方摇篮曲，钢琴声部中的下行音型：一个主音持续音（调性为 E 大调-小调）在每一个弱拍上发声。(睡吧，孩子；睡吧，我的爱；睡吧，我明日的小晨星。)

《歌》：G 大调在前后相续的歌句稍微阴郁的调式之间轻快地插入。6/8 拍子不均衡地得到强调。(你那双背叛的眼睛，我真想把它们埋藏。你以为盯着它们看“不付代价”。它们早告诉我你不爱我，尽管从前并非如

此。)

《波罗舞》：安达卢西亚式。在钢琴奏出的有力地加重了的吉他音型上。人声突然插入野性的，拖长的叫声“哎！”和另外一些绝望感情的表达，渐引入“深沉歌”的阿拉伯风格曲（arabesques)。（我的心忍受着痛楚和悲伤，却难以向人诉述衷肠。我向爱情发出一声诅咒，还诅咒那些使我忧伤的人们。)

《西班牙花园之夜》

为钢琴与管弦乐团演奏的交响曲。(1) 在平民中（*En el Generalife*）；(2) 远方之舞（*Danza lejana*）；(3) 在科尔多瓦省山区之花园中（*En los jardines de la Sierra*）。*1916* 年 4 月 9 日于马德里首演，马德里管弦乐团演奏。钢琴独奏：库比勒斯（*José Cubiles*）。指挥：阿尔沃斯（*Enrique Fernández Arbós*）。埃希格 *1922* 年于巴黎出版。

这是法利亚最为直接地扣人心弦的作品之一，在给人以美的享受并令人激奋的外表之下潜藏着千奇百怪的似是而非的隽语和矛盾。法利亚最初在巴黎将它构思为

钢琴独奏曲，以后又决定将它改写成钢琴与管弦乐曲。特别的音乐消息来源说明《花园之夜》中包含着詹姆斯（Francis Jammes）写的一首法文诗和加泰隆尼亚画家鲁西尼奥尔（Santiago Rusiñol）的绘画，法利亚就在鲁西尼奥尔的家中完成了总谱最后阶段的创作（但除非他在去巴黎之前即已熟悉鲁西尼奥尔的作品，否则到这时候鲁西尼奥尔才影响这一音乐作品那就太晚了）。在巴塞罗那的一次由法利亚指挥《花园之夜》的彩排时，法利亚的妹妹对安·利弗莫尔（Ann Livermore）说的话要算是最有说服力的传闻了，利弗莫尔夫人听到此话后便认为，“这份总谱的要旨”包含在尼加拉瓜作家达里奥（Rubén Darío）的《希腊与生命之歌》(Cantos de vida y esperanza）中的三首诗（奥地利版诗集中的《夜》〔Nocturnos〕两首，第五篇和第三十二篇，以及第六篇《春天中的秋天之歌》〔Canción de otoño en primavera〕）里。这三首诗描写了所听到的远方夜籁，青春尽逝的静夜忧思和万般无奈追悔莫及的心境。以法利亚把视觉或文学刺激转换成音乐语言之才能，这些素材有可能促成《花园之夜》超越客观阐释的界限而产生，令人迷惑的主观的氛围。这个作品有一种不会误解的德彪西的感觉，不是那为人所仿效的德彪西，而是那有着充分而深刻体验的德

彪西。矛盾的是，这部作品最容易令人想起非人格化的《海》（La Mer），但其感官痛楚的基调类似于德彪西的管弦乐曲《映像》，而最为接近的则是《伊比利亚》中的“夜的芳香”部分，三部曲中最后的那一部。更矛盾的是，这份德彪西式的总谱却是法利亚作品中最接近于在巴黎时同他对立的一派——法国作曲家丹第（d'Indy）和唱诗班乐派——的夙日理想的一部作品（法利亚曾经考虑过学习西班牙作曲家图里纳（Turina）的榜样去唱诗班乐派学习，但为杜卡所劝阻。）

尽管有着传统的三个乐章，这却并不是一首协奏曲，而是一部钢琴与管弦乐作品。其中有重要的、精心构思且深思熟虑的钢琴独奏部分，这一部分把德彪西和拉威尔从肖邦和李斯特（Liszt）那里继承下来的钢琴作品的堂皇之风与经过同化的吉他效果结合起来，也把一部新作乐谱的一、二个创新之处同一个重要的钢琴部分——《彼得洛希卡》（Petrushka）——结合起来。以格拉那达市阿尔罕布拉山上著名的“平民”花园命名的法利亚的第一乐章以听起来像是伴奏实际是萌芽中的主题的音型为始。第一部分是法利亚小音程创意的一种，没有一个进行大于小三度音程：

谱例 5

《西班牙花园之夜》



第二部分是更开放的旋律：

谱例 6

《西班牙花园之夜》



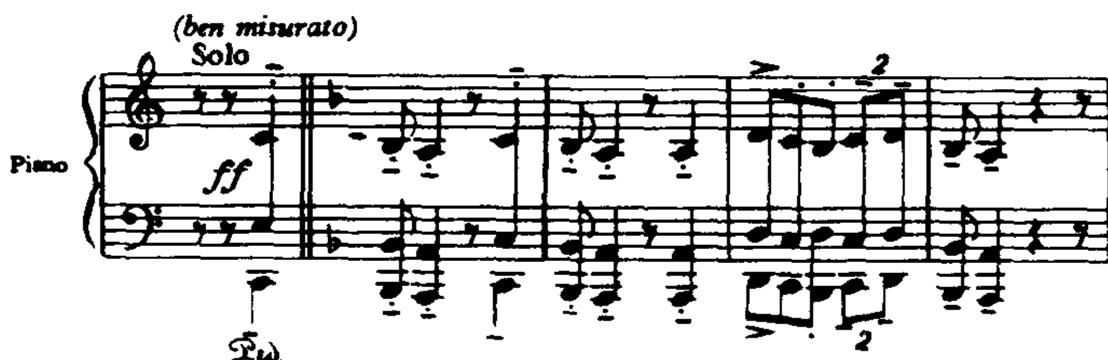
这一具有强烈感染力的乐章实质上是一系列连续不断的主题变奏。法利亚（在第十段〔袖珍总谱，第 17 页〕以一种乔装改扮的形式）下意识地模仿了一位盲人乞丐的曲调，这个乞丐成天都在法利亚与维维斯在马德里居住的公寓外面的街头演奏他的这首曲子，无独有偶，维维斯也发现自己在一出“萨苏埃拉”中不自觉地用过这段曲调。法利亚指出，第二乐章第七段（袖珍总谱第 42 页）中的新主题出自于谱例 6，而这必然地也就成为

终曲的第一主题。同时，作品中另外很多地方，包括第二乐章中突出的小调三度音程的号声，可与谱例 5 或谱例 6 联系起来。

除开低沉的开场和结局中幽灵般出现的号声之外，《远方之舞》听上去并不特别遥远。临近终曲时加进了一段短暂的转调乐段，我们既可以将它看作是一支回旋曲，也可以看成是带有叠歌（estribillo）的西班牙“村夫谣”（coplas），开始听到的这段叠歌起着主要回旋的主题的作用而“村夫谣”则作为插段。插段中的一段是钢琴模拟的“深沉歌”的突然迸发，钢琴是用肖邦在其协奏曲终曲中所用的高八度的手法演奏的——在《花园之夜》中肖邦的影子比最初时出现得更多，只不过并不总在显眼之处而已。以主要回旋曲主题为基础的另一个插段（第三十八段，第 32 页）无疑是出于偶然地将之锤打成一种和另一支钢琴与管弦乐套曲——丹第的《塞文山交响曲》（Symphonie cévenole，袖珍总谱第 60 页，第 18 小节）——终曲中的一个乐段相像的形状。

谱例 7

(a)法利亚



(b)丹第



如果说科尔多瓦省里发生的事情表现了吉普赛人的一种喜庆节日，权威人士是不会同意的，尽管这一乐章的大部分表现出来的充沛的活力暗示了这一类的事情。这种激情到结束时平静下来："深沉歌"的曲调在震动的低音踏板之上再现。在音乐消失之前的增音中短暂地闪耀出来的叠歌形成结尾，这一部分充满了渴望。

管弦乐团包括钢琴以及两支长笛、短笛、两支双簧

管、英国管、两支竖笛、两支巴松管、四支法国号、两支小号、三支长号、土巴号、定音鼓、竖琴、打击乐器（钢片琴、三角铃、钹）、弦乐器。法利亚有节制地运用管弦乐团但效果极好。《人生朝露》一剧的有天赋的管弦乐配器者成了一位大师。夜间万象交合而成的天籁被极精确地捕捉下来，一丝一缕都没有遗漏，但却不是为取得声画效果而强作声画。这样说也许有点夸张，在《花园之夜》中法利亚的室内管弦乐风格已跃然纸上，然而，这部作品的特色也可以用一段五件独奏乐器的乐段相当清楚地描绘出来（谱例 8）。

这份总谱还得有一个以加地斯探戈舞曲形式为基础的附加乐章。这成了《三角帽》中 7/8 拍子的“哑剧”。可能是由于原计划的改变，余下的三个乐章间的平衡并不十分令人满意，第二和第三两个乐章的情调相互之间稍有过于接近之嫌。法利亚“内在的节奏”感也许使他警觉到，倘若拿不出理想的解决就可能会有困难。他未能预见的是，平庸的标题——交响诗和画面式管弦乐作品时代的产物——不会比乐曲本身更能保持青春。

谱例 8

Cl.
Piano
1 Sola
Viole
dolce espr.
pizz.
V.C.
pp
p

Cl.
Piano
V. I
Viole
1 Sola
arco
V.C.
dolce espr.

Cl.
Piano
1 Sola
V. I
dolce espr.
Viole
V.C.

Cl.
Piano
V. I
Viole
V.C.

Cl.

Piano

V. I

Viole

V.C.

Liberamente, ma rapido,
quasi cadenza

8

Piano

ff



《魔法师之恋》

有歌曲的独幕芭蕾舞剧。格列高里奥编剧。*1915*年*4*月*15*日于马德里由伊姆佩里奥及其舞剧团举行首场演出，指挥巴雷斯特洛斯（*Moreno Ballesteros*）。*1916*年*3*月*28*日于马德里由爱乐乐团（*Orquesta Filarmónica*）举行修订版首场（音乐会）演出，指挥佩雷斯-卡萨斯（*Bartolomé Perez-Casas*）。*1925*年*5*月*22*日于巴黎（特利阿农-里利克区）由贝里扎剧团（*Spectacles Bériza*）阿根廷纳

(*La Argentina*)、埃斯库德罗(*Escudero*)及瓦古埃(*Georges Wague*)举行修订版首场舞台演出，指挥法利亚。*1921* 年于伦敦由 *J. & W.* 切斯特公司出版。

年轻的吉普赛姑娘坎黛拉斯被她已亡故的恋人的阴魂缠住不放，这优美执拗地骚扰她的新追求者卡尔密罗对她的求爱。在得知这位亡人的不忠实如同其妒忌心一样强烈之后，卡尔密罗与坎黛拉斯劝说另一位吉普赛姑娘露契亚用她的魅力去转移这幽灵的注意力。一旦这一对以一吻定情，幽灵的力量也顷刻消失。

引子猛然推入与幽灵及其妒忌心相关联的很强的附点音乐主题。布景为"在洞内"，伴着一个将再次出现的双簧管哀悼的主题。接下来是《爱之悲歌》(Canción del amor dolido)，一声声单相思的长呼短叹，伴以"唉!"的伤感的哭喊(在第一版本中，伊姆佩里奥饰坎黛拉斯，且舞且歌；在修订版中通常需要两名表演者，其中一名为歌手站在舞台一侧或是乐池之中)。三个神秘的弦乐和弦，弱音的小号那令人不安的鸣声，以及一些滑奏宣告邪恶的幽灵和《恐怖舞》(Danza de terror)的出现。如同贯穿在整出芭蕾中那样，法利亚在这里略展

才力，尤其是娴熟地运用钢琴来表现安达卢西亚舞蹈中顿足、踏踵、击掌与响板噼叭的典型声响。

《魔圈》(El circulo mágico)：坎黛拉斯准备用在地上画魔圈和将自己缚在十字架上的办法来驱除幽灵。这一页的克制、节俭与柔和正是法利亚的特色之所在。子夜钟响（钟声是模仿的，真正的钟声在终曲中)。

《火祭舞》(Danza ritual del fuego)：如烟似雾的颤音，双簧管的哭号，拖长而低沉的法国号声，连续重击的钢琴和弦。表演时要严格遵循法利亚一丝不苟但充满活力的标记。如随之而来的短场所示，不再设置鬼魂了。

《鬼火之愿歌》(Canción del fuego fatuo)：鬼火一般的爱，诱惑，永远无法捕捉人声与弦乐形成强烈的交叉节奏。

《哑剧》(Pantomima)：以幽灵主题强有力的反复为开场，然后静下来，以大提琴独奏的旋律进入摇滚的7/8拍子（安静的小行板)；接下去是第一小提琴和中提琴，其诱惑力之强足以擒获最铁石心肠的邪恶幽灵。这就是加地斯探戈乐章，法利亚原拟用在《西班牙花园之夜》中的：请注意，伴奏与那个作品开始时的主题的

联系很密切（谱例 5），与这个作品的《魔圈》的联系也很密切。

谱例 9

《爱是魔法师》

(a)《哑剧》

(b)《魔圈》

露契亚其时正实施其美人计。双簧管上的微弱再现，然后是加了弱音器的小号奏出的幽灵主题暗示着邪恶力量的覆盖。

《爱情游戏舞》(Danza del juego del amor)。管弦乐段中一首具有交叉节奏的舞蹈歌曲。唱词是为邪恶幽灵而作——“我是你的命运之声，吞噬你的烈火，让你触礁沉船的大海。”计谋已经奏效。幽灵的注意力完全集中

到露契亚身上，坎黛拉斯和卡尔密罗终于可以平静地拥抱在一起了。晨钟（这次是真的钟声）启奏，人声加入，祝福这对幸福伴侣的欢乐。

《魔法师之恋》现以其西班牙语的标题为人所知，即《El amor brujo》。英译名《Love the Magician》系根据法文译名《L'Amour sorcier》转译，颇难令人满意。“brujo”一词意为“巫师”或是“妖术家”，但在此特定的情况下据推断有双重含意，既指已故恋人的灵魂又指爱情（更精确地说是欲望）的征服力。伊姆佩里奥的母亲梅霍拉娜（Rosario la Mejorana）给西尔拉和法利亚讲了许多她们吉普赛人的故事和曲调。他们发现法利亚在客居巴黎数年之后如饥似渴地冀望了解西班牙的一切。初版中两场脚本略有不同，那是为钢琴、长笛、双簧管、小号、法国号、中提琴、大提琴和低音提琴谱的曲。但在人们熟知的这个版本（长笛、短笛、双簧管、两支竖笛、巴松管、两支法国号、两支小号、定音鼓、钟、钢琴与弦乐器）中，法利亚捕捉到了子夜魔法和吉普赛人血性的感觉，音乐写得溢彩流光和节奏奔涌，使这部作品既能打动普通民众，又能令音乐家们对其简洁、迅疾、刺激与节俭赞叹不已。总谱没有标明故事发生在什么地方。特伦德描述，在作品写成后若干年，法

利亚如何在格拉那达发现了这出芭蕾舞剧的一处理想的背景，“在圣蒙特的一个巨大的白色山洞中，其清洁程度有如放在不断更新的白如石灰的外衣之下的一根新别针，其上点缀着无数闪闪发光的铜盘。”另外依据其家人所提供的信息，两个版本的《魔法师之恋》的背景最初都不打算放在格拉那达而是置于“加地斯海湾某处海滨”。这或许能说明《魔圈》的乐谱副标题为“渔夫的故事”，将加地斯探戈音乐用在这出芭蕾舞剧而不是用在《花园之夜》中的决定，还说明迄今尚未提及的这样的事实，即优美主题的出现总是“很强”，听上去像惊涛骇浪般的非比寻常。法利亚对特伦德的谈话中前后矛盾之处也就毋庸解释了。很可能最初具有刺激性的那个滨海的背景后来引不起法利亚的兴趣了。

《三角帽》

两场芭蕾舞剧。格列高里奥依据阿拉尔孔（*Alarcón*）的小说改编成剧本。*1917* 年 *4* 月 *7* 日于马德里以两场哑剧的形式举行首演，指挥图里纳。修订版（定名《三角帽》）*1919* 年 *6* 月 *22* 日于伦敦阿尔罕布拉剧院由俄罗斯芭蕾舞团举行首演，指

挥安塞美。*1921* 年由伦敦 *J. & W.* 切斯特公司出版。

引子是在伦敦加上的，目的是让观众有时间去欣赏毕加索的垂幕设计。管弦乐团中，鼓和小号；舞台上，击掌声，响板声，“Olé!”的叫喊声以及远方预示忧患将至的人声。大幕升起之处是安达卢西亚一座小城外围的一座磨坊外面的梯形坡地。磨坊主夫妇快乐地忙活着他们的营生。妻子年轻又美丽，而磨坊主却很丑。两人都有一个典型的主题。来自穆尔西亚的磨坊主的主题借用了《西班牙民歌七首》中的第一首。来自拉瓦雷的妻子的主题则是一小段富于诱惑性的霍塔舞曲节奏的旋律。

谱例 10

《三角帽》



他俩深深相爱，但时而以卖弄风情来考验考验他们的爱情。一名花花公子路过，向磨坊主妻子暗送秋波。随后是地方行政长官或称市长的一行人，这位市长戴着有官

阶的三角帽。其主题为骄狂自大的一段巴松管独奏。他的一行人中有他坐着轿子的妻子以及几名警察。磨坊主妻子吸引了市长的目光，但当他单独溜回来时她又佯作不在意，一心跳她自己的凡丹戈舞（fandango）。最后她以一种旧式而庄严的小步舞和带有揶揄的正式礼节向他打招呼，此时正值十九世纪初叶西班牙画家戈雅（Goya）的那个时代。她用一串葡萄同他逗趣，让他想取又取不着。市长跟在她后面追，绊倒了又被扶起来，随后垂头丧气地走了。磨坊主夫妇在一名警察的偷窥下重新跳起了一支凡丹戈舞。第二场邻居们聚拢来（这天是圣徒约翰复活节前夕），一边喝酒一边跳当地的民间舞蹈。磨坊主跳起了一支法鲁卡舞（farruca），这是法利亚特意谱给马辛编舞的一支独奏曲，后来加到总谱中去的。这支曲子展露了阳刚之气，无疑是卖弄给他妻子看，也是为了对不在场的市长露一手。然而，警察出现了，像贝多芬《命运》交响曲开始时那样敲起门来，逮捕了磨坊主并把他带走。远处，再次出现预示麻烦的人声，这次加进了布谷的啼鸣。市长偷偷溜过来，脚步蹒跚但很执著。他被绊了一跤，一头栽进磨坊边的小溪中，浑身浸湿仍不改初衷。磨坊主妻子由怒转乐，拿起一把枪吓唬他，然后跑开了。不过倒是突然把自己给吓

着了。市长脱下衣服晾在外头，而进入磨坊主屋里避难。从囚禁中脱逃的磨坊主独自回家，看见了衣服（和帽子），担心发生了最坏的情况，决心报复，他穿了这套衣服去向市长之妻唱小夜曲。市长浑身哆嗦从屋里爬出来，不得不穿上磨坊主的衣服。接下来的一连串活动中，市长被他自己的手下误捕。邻居们重又聚拢来，跳起了最后一支舞。真相大白以后，磨坊主夫妇重归于好了。霍塔舞的主题最后获得充分的展示。那位花花公子又来了，带来了一个模拟市长的稻草人，人们兴高采烈地把这个稻草人放进一块毯子里摇来摆去。（戈雅画了一张情节类似的插图。）这一终曲的活力奔放几乎模糊了法利亚用以编织总谱的主要主题——甚至包括布谷鸟鸣的再现——的技巧。（底本的更详尽的描述见袖珍总谱。）

这里用的管弦乐团要比《魔法师之恋》的大。法利亚用了两支长笛、短笛、两支双簧管、英国管、两支竖笛、两支巴松管、四支法国号、三支小号、三支长号、土巴号、竖琴、钢片琴、钢琴、木琴、定音鼓、打击乐器、弦乐器，还有一名舞台外的次女高音。即使如此，法利亚还将第三、第四出法国号和三支长号保留起来以待终曲使用。其音乐的织体比上一出芭蕾舞剧更丰富多

彩。此外还有一个区别，在《魔法师之恋》中，法利亚虽然没有具体地运用一支传统的曲调，却把握住了一种安达卢西亚民间音乐的精髓之所在。另一方面，《三角帽》中却充满了植根民间的主题与乐句，不是像在《西班牙民歌七首》中那样进行整首或差不多整首的复制，而是将其吸收到织体之中。马托斯在前文所提到的那篇文章中列举了很多来源；在帕希沙和德马奎斯的文章中信息更多。一些片断取材于年代不甚久远的民间曲调，另一些则来自街头的童谣。并非全部是安达卢西亚的。前面已经提到的最重要的两个主题来自穆尔西亚和拉瓦雷。一个主题是安达卢西亚的但听上去却不十分像，与市长的形象相关的全音阶巴松管的几句在袖珍总谱第62页二十九段处首次听到。

谱例 11



那个大人物在第二场跌进水中之前所表演的那段故作僵直的旧式舞蹈取自法利亚未曾发表和演出过的“萨苏埃拉”《托加梅·罗克家族》。邻居们的舞蹈中一个副主题

(袖珍总谱第105页第五段)是法利亚在一次环西班牙旅行期间于格拉那达记下的一位盲人音乐家的乐曲，那是在1917年的夏天，同行的人有贾吉列夫，编舞人马辛和一位安达卢西亚舞蹈家加西亚。加西亚是马辛早些时候去格拉那达访问时结识的一个朋友。贾吉列夫将加西亚吸收进俄国芭蕾舞团，让他教马辛和团里其他人安达卢西亚舞步和舞风(参见巴克尔〔Richard Buckle〕《贾吉列夫》，1979年伦敦版)。这次旅行的足迹遍及伊比利亚半岛的北部和中部的部分地区及其南部，带给法利亚和两位俄国人很多新鲜经验：或许这也是法利亚从地方性向民族性渐变的一个因素(其中《三角帽》是一个重要的阶段性标志)。《三角帽》是一件精工镶嵌的作品，但其结果是非常自然而完美的，以致其音乐的形形色色的源泉本身竟不引起注意。为了对这件精细制品的镶嵌方法提供一些启示，我们可以援引第二场中邻居舞一开始的旋律中第一个乐句和马托斯所列举的它的来源，格拉那达地方举行婚礼时在对新娘的贞洁进行礼仪上的确认之后所唱的一支吉普赛歌曲——注意降低的第七音已经出现(谱12(a)和(b))。

谱例 12

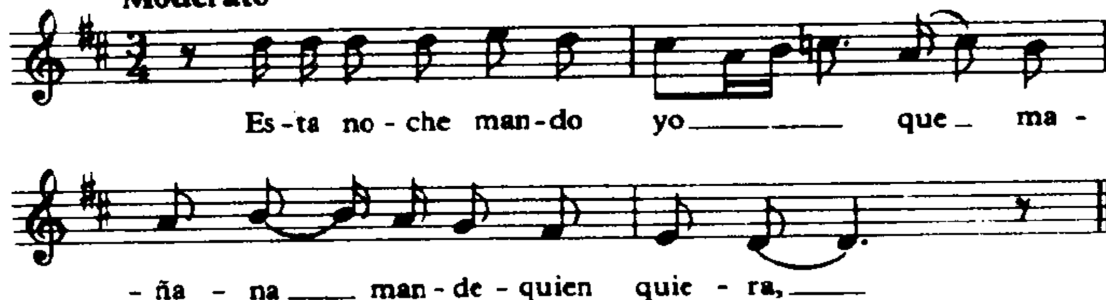
(a)《邻居舞》

Allegro ma non troppo (♩ = 96)



(b)

Moderato



从芭蕾舞剧引用并且在音乐厅中经常听到的两套管弦乐组曲中，第一套《场景与舞蹈》有（1）引子——下午，（2）磨坊主妻子的舞蹈（凡丹戈舞），（3）市长，（4）葡萄，包括了第一场的大部分乐曲。第二套组曲《三支舞曲》包括了第二场中三支大型乐曲：（1）邻居舞，（2）磨坊主之舞（法鲁卡舞），（3）终场舞；这套组曲略去了大总谱中放在磨坊主之舞和终场舞之间的几页有独创性的和精心写作的乐曲，因此，从整体上看，这个芭蕾舞剧给人不完整的观念。不幸的是，这两套组曲的演奏更为频繁。

这两出芭蕾舞剧的区别不仅在于作曲的方法。《魔

法师之恋》涉及超自然主义，涉及个人的遭遇，室内（至少在山洞内），夜间，除了关系密切的人之外没有其他人物出场。《三角帽》涉及普通人的自然行为，背景设置在路人可以俯瞰的一处露天场所。气氛非但不隐秘反倒是在阳光照耀之下——“邻居舞”充满了在工作一小时后得到放松的满足之情，这时，地中海乡土上的墙壁和裸露的土地释放出白天吸收的热气。区别还扩展到两出芭蕾舞剧的各自命运。修改版《魔法师之恋》在音乐厅演奏时一开始就是一大成功，从阿根廷纳到安东尼奥的差不多每一位有名气的西班牙籍的，以及许多知名的非西班牙籍的舞蹈家都为它编过舞。尽管阿根廷纳的本子（巴黎，1925 年）在当时是著名的，但它也不比它的创作者寿命更长。马辛与毕加索合作本的声誉之隆是任何其他版本无从比拟的。它使得《三角帽》成为贾吉列夫艺术宝库的一块基石，也是其人熔舞蹈、音乐与舞台设计于一炉之理想的一大杰出实践和范例。也许还有音乐上的理由。《魔法师之恋》总谱的精良、简洁和富于暗示的力量似乎与安达卢西亚地区的佛朗明哥舞（flamenco）的即兴发挥的性质相冲突。身体动作非常精确，给人真实感而无需再增添什么。拉威尔的舞曲音乐也存在（从编舞人的角度来看）类似的困难。最后，每

一出芭蕾都因含有另一芭蕾中一支乐曲的风采而获益。《爱情魔法师之恋》受益于“哑剧”，犹如醋中注蜜；《三角帽》则获益于磨坊主的那过分自信的法鲁卡舞，犹如在嬉戏和自吹自擂中突然道出的家庭秘密。

《贝蒂卡幻想曲》

钢琴独奏。1920年于纽约由鲁宾斯坦首场演出。1922年由伦敦J. & W. 切斯特公司出版。

法利亚1919年为鲁宾斯坦所谱写的这部作品是其最后的钢琴独奏作品，除了《向杜卡致敬》（Homage to Dukas）和不太知名的《伏尔加船夫曲》（Canto de los remeros de la Volga）之外。除了《向德彪西致敬》（Homage to Debussy）吉他曲等部分例外，这又是他的安达卢西亚时期的最后作品——完成于他定居格拉那达省的前一年。而且除了1902年的《音乐会快板》（Allegro de concert，未发表）之外，这首幻想曲是法利亚对他受教于其中的专业名家钢琴传统的独特贡献。虽然在其《花园之夜》的钢琴分部中也有大手笔，但其效果却受到有意的抑制。若非对乐器的能力具有透彻的知识，没有谁

能写出《魔法师之恋》中的钢琴分谱，但这里的娴熟技巧在用最简单的手法所获得的启发联想的力量中。《贝蒂卡幻想曲》一部属于巴拉基列夫（Balakirev）的钢琴曲《伊斯拉美》(Lslamey）和德彪西的《快乐岛》(L'Isle joyeuse）风格的辉煌的炫技性乐曲。

《幻想曲》为 ABA 曲式，其中 B 部分为一个短的间奏。虽然改变为钢琴演奏语言的吉他音型是丰富的，但乐曲并不单只依赖它们。另一些乐段让人想起大键琴，有如经匈牙利钢琴家巴托克（Bartók）改写的意大利大键琴演奏家斯卡拉蒂的作品（谱例 13)。

谱例 13

《贝蒂卡幻想曲》



钢琴可以表现出一把吉他（自从德彪西以其对安达卢西亚的直觉的唤起而显示出这一方法以来）或一台大键琴的音乐这一点并不令人惊讶。神奇之处乃在于法利亚使键盘表现出“深沉歌”演唱者们那种拖长的、沙哑的和常常转调的旋律线条的才能，此外，他这样做不是用持续连奏的办法，而是通过乐器的敲击加上尖锐的装饰音而做到的：

谱例 14

《贝蒂卡幻想曲》

Lento di nuovo

vibr.

在《幻想曲》的外声部中，风格是进取而不协和的，情绪是野性而欢欣的，调式色彩是弗里吉亚式（Phrygian）的。间奏曲具有某种奇特的、孤独的气质，其旋律开始时像一个法利亚的小音程主题，随后在一个九度音程的间隔上慢慢地展开，最初的材料骤然返回，打破了郁结不去的静寂。伴随结尾的有一个充实的再现部。这个反复强调乐曲中某种静态的、持续的、咬尾式的性质，也是在乐曲中常常出现的一种安达卢西亚式的舞曲共有的性质。舞蹈评论家莱文森（André Levinson）在评论阿根廷纳的专文中分析了西方古典舞蹈及与之相对的安达卢西亚特色舞蹈的进退动作之间的差别时，以这样的话语给作者作了总结："曲线、椭圆和螺线……这些运动具有同心性；喜欢把双膝靠在一起并且弯曲，双臂向内屈曲环抱躯体，一切都是凝聚的、集中的。"在受到多年冷遇之后，《幻想曲》最近流行开来。阿尔夫特（Ernesto Halffter）已将它改编成管弦乐，但尚未正式出版。

《鬼火》

管弦乐组曲，马尔巴（*Antoni Ros Marbá*）依据

玛丽亚未曾公演和发表过的三幕喜剧改编，法利亚依据肖邦的音乐谱曲。组曲首演于 1976 年 7 月 1 日格拉那达节，由西班牙国家管弦乐团演奏，指挥马尔巴。未出版。

人们知道有《鬼火》这部作品：法利亚从来没有从其作品目录中抹去这部作品。人们通常将它说成是“以肖邦的主题为根据”，但当人们从法利亚档案中看到总谱并经弗朗科（Enrique Franco）及其他专家级音乐家们充分核查后才知道，法利亚所曾做过的工作是将完整的钢琴作品（有部分删节）配器成第一部管弦乐曲，在目录中列为“原作，以肖邦之风格”。法利亚遵守肖邦的旋律线条，好像是让负责完成脚本的玛丽亚去填词。该作品的根源令人觉得像是无成功之望，然而调查的人们对他们的发现印象非常深刻，决定将第一和第三两幕写成一部管弦乐组曲，第二幕配乐不全。只有一些细微的调整证明是必要的，例如在管弦乐还没有升高八度前加进声乐线条。法利亚选来用作首、尾两幕并用在组曲中的肖邦的作品如下：

（1）降 A 大调圆舞曲，Op.64/3，主题来自降 b 小调诙谐曲，Op.31

(2) E 大调诙谐曲，Op.54（仅取中间部分）
(3) C 大调马祖卡舞曲，Op.24/2
(4) 波烈露舞曲，Op.19
(5) b 小调马祖卡舞曲，Op.33/4，无中断接至下一首
(6) 塔朗泰拉舞曲（Tarantella），Op.43
(7) 马祖卡舞曲（“济克赞尼”〔Zyczenie〕，波兰歌曲，Op.74/1）
(8) 摇篮曲，Op.57（缩短很多）
(9) f 小调叙事曲，Op.52
(10) 船歌，Op.60

以上作品中有些顺序颠倒，除了所列项目之外尚有一些小的变动。第七项直接取自波兰歌曲第一首而不是像此前人们所传是取自李斯特的钢琴改编谱。配器为：两支长笛、双簧管、英国管、两支竖笛、两支巴松管、两支法国号、两支小号、三支长号、打击乐器、钢琴（四手联弹）、竖琴与弦乐器，精到而节制。在钢琴二重奏的塔朗泰拉中运用效果显著而简洁。否则，在多彩的管弦乐改编的年代，——诸如意大利的罗西尼-雷史毕基（Rossini-Respighi）的《幻想商店》（La Boutique fantasque），只是使耳朵发痒的音乐效果是要避免的。来自

第一首中，圆舞曲中间部分的降 b 小调诙谐曲的一个附加的主题并不像人们所感觉的那样粗糙。法利亚对肖邦的理解是深刻的。亚伯拉罕（Gerald Abraham）曾经写道："实际上这只是瓦格纳之后的一代——希曼诺夫斯基（Szymanowski）和斯克里亚宾（Skryabin）的一代——真正发现了如何去创作肖邦式管弦乐的一代。"在他的调色板给出了不同色彩的这几个名字后面，还必须加上法利亚的名字。未完成的第二幕据说用了（1）一首摇篮曲，"原作，以肖邦之风格"，（2）E 大调练习曲，Op.10/3，（3）降 A 大调马祖卡舞曲，Op.7/4，（4）g 小调叙事曲，Op.23，（5）降 A 大调圆舞曲，Op.42 及 a 小调马祖卡舞曲，Op.posth（题献给盖拉德）（6）c 小调练习曲，Op.10/12。

其他作品

这段时期中一部小作品长期未得出版（原因可能是缺乏明显的西班牙色彩），这就是歌曲《为怀抱孩子的母亲们祈祷》（Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos），由格列高里奥作词，1915 年 2 月 8 日于马德里首演，演出者是雷维多（Josefina Revillo）的作曲家本

人。歌词是代表不希望怀中婴儿长大后去当兵的母亲们向圣子耶稣祈祷。声乐部分在柔和的伴奏中平缓地进行。德彪西的《无家可归的孩子们的圣诞颂》(Noël des enfants qui n'ont plus de maison) 创作于一年之后，主题与之相似。两者没有明显的联系。然而，在法利亚的这首歌与德彪西的第二首歌《弗朗索瓦·维隆的三首叙事曲》(Trois Ballades de Francois Villon，1910 年) 之间却有一些音乐上的相似之处。

同格列高里奥和玛丽亚夫妇交好的那几年里还创作了另一首歌曲，一首名为《隆达面包》(El pan de Ronda) 的“安达卢西亚小曲”，这是与西尔拉伉俪一同到隆达旅行的成果，在那里的一家街角商店里他们买了一些发硬的面包，玛丽亚于是诗兴大发，即席写下了一些对句诗，随后由法利亚谱成了声乐与钢琴曲。这一风格无疑是安达卢西亚式的，声乐部分结尾有一个意料不到的盘旋上扬。这首歌成为一部尚未写下来的套曲中的一部分。法利亚还为莎士比亚《奥赛罗》(Othello) 的一个译本写过即兴音乐，该剧 1915 年在巴塞罗那上演，西尔拉担任导演；他还为他的另外两个剧本写过音乐，一个是《引人入胜》(Amenecer，1914 年)，一个是《激情》(La pasión，1916年)。两剧均已散佚，只留下后一剧

本[1] 中的一支《sloeá》。

[1] 西尔拉两首歌曲已由西班牙音乐协会出版（马德里，1980 年），载于《三首圆舞曲》（Obras desconocidas）第 1 卷。

格拉那达
(1920～1939)

1920年法利亚迁往格拉那达定居，同行的有对他忠心耿耿的妹妹卡门。此后卡门一直跟随着他直到他辞世，兼当他的管家和秘书。在阿尔罕布拉山上的公寓里住过一段时间之后，他们发现了南坡上有一所十分合意的小屋子，位于一条名叫安忒奎拉奥尔塔的幽静街道，距阿尔罕布拉宫旅馆不远。这所房子小而简朴，现已作为个人纪念品的博物馆，有一个小天井和一座花园，花园分几层，布置精巧，看起来比实际上要大。从房子和花园里可以远眺内华达山脉和名叫“拉威加”的平原。在这座袖珍式花园的上方现在又修建了一座稍大的花园，通向一座现代建筑物——“法利亚艺术中心”(见P.8)。

法利亚不再创作安达卢西亚音乐，他已经是一位国际性人物。但他来到格拉那达并非为坐享荣华。对音乐的社会效益的关注鼓舞着他去参加地方上的活动。他在当地文学界的朋友有洛尔加（Lorca)，尽管年纪轻轻却

已热衷于戏剧。法利亚在他上演的戏剧和在他的私人剧院上演的木偶剧中在音乐上给他帮助，这对于创作《木偶戏》（El retablo）是一个极好的准备。在法利亚的众多追随者中，洛尔加是一位极好的乐师，一位胜任的钢琴家，改编民歌更是得心应手。遗憾的是，他们之间的合作未能长久（尽管奥罗兹科〔Manuel Orozco〕发现洛尔加写的一部两幕木偶歌剧《喜剧演员》〔La comedianta〕的一份未曾发表的原稿，乐谱上有法利亚的亲手批注）[1]，而且由于他们同住格拉那达，又是邻居，可以经常见面，因而他们之间的通信，保存下来的极少。法利亚和洛尔加是促成1922年于格拉那达举行的“深沉歌”竞赛中的活跃人物。即便在当时人们也同现在一样担心，古朴的安达卢西亚歌曲的传统会受到庸俗化和商业化的威胁。市议会投票拿出一笔基金，由艺术中心负责组织工作，洛尔加发表了一次公开演讲，法利亚让人用自己的名义写了开场的小册子。专业歌手除非年轻在二十一岁

---

[1] 洛尔加的（不完整的）原稿现已以《喜剧演员洛拉》（Lola la comedianta）为名出版（马德里，1981年），这是一部由人而不是由木偶演出的独幕喜歌剧剧本。手抄底稿之一（由梅纳里尼〔Piero Menarini〕评论版）包括了法利亚口述的评注和手书的两小段音乐。

以下者不得参加比赛(但可以陪同出席),这样使他们能把他们的得意门生送来参赛。最受赞赏的优胜者之一是百慕德兹(Antonio Bermúdez),一位七十岁的乡下老人。他步行了三天前来参加赛歌。法利亚对他的风格极为赞赏,细心地把百慕德兹来访时的录音保存起来;由于肺部疾病的原因他已放弃演唱多年,没有染上颓废的演唱方式,依法利亚看来,他是座"纯正歌曲的宝库"❶。

另一件使半岛上音乐生活的池塘泛起涟漪的事是法利亚的建议(此举得到塞维亚天主教大教堂唱诗班指挥托雷斯〔Eduardo Torres〕和赛维亚大提琴手罗梅罗的支援)建立一支室内乐管弦乐团演奏古典的或现代的音乐,不仅在塞维亚,而且也在极少或没有机会听到此类音乐的其他城镇中演奏。在得到波利尼亚克公爵夫人的首肯之后,这些演员获准首场(音乐会)公演新近完成的《彼得罗先生的木偶戏》,后来他们曾带着这部木偶剧到西班牙各地巡回演出。在首演时他们已被命名为"安达卢西亚室内管弦乐团",请了年轻有为的作曲家阿

---

❶ 参埃杜阿多·法加多(Eduardo Molina Fajardo)所著《法利亚与"深沉歌"》(Manuel de Falla Y el "cante jondo",格拉那达,1962年版,1976年再版)。

尔夫特担任乐团常务指挥。这一管弦乐团的核心大约是这样的规模——双木管乐器等——，法利亚愿意为之谱曲。或许就像给罗梅罗的信所暗示的那样，法利亚为这样的乐团准备了一首序曲，就是意大利作曲家罗西尼附在他的《塞维亚理发师》(Il barbiere di Siviglia) 的版本，只是免除了长号《后来加上去的》。

在格拉那达的最初几年中，法利亚忙忙碌碌而且颇为多产，创作了《向德彪西致敬》(Homage to Debussy)，《彼得罗先生的木偶戏》，《普绪喀》(Psyché)，《大键琴协奏曲》及《科尔多瓦十四行诗》(Soneto a Córdoba)。法利亚在其幽雅的住所会见附近的和远道而来的各种客人。其中大键琴演奏家兰多芙斯卡 (Wanda Landowska) 留下了令人鼓舞的影响。她在阿尔罕布拉的一次聚会上为法利亚和他的朋友演奏了早期的西班牙音乐，在那一段时期里大键琴又变得随处可见了，兰多芙斯卡在这一乐器上所作的开拓性工作所引起的新鲜感是难以想像的，她进一步加强了法利亚前不久在托莱多的一个私人收藏中对几种古乐器作鉴定时被唤醒的兴趣。作为回报，法利亚在完成《大键琴协奏曲》之后，为她写了《彼得罗先生的木偶戏》中的大键琴声部。

格拉那达的生活使他结识了一些意气相投的朋友，

有他这一辈的，也有年轻一辈的。为了工作他需要平静和独处。但在他写给 J. B. 特伦德（以后成为剑桥大学的西班牙语教授）的那些未曾发表但却为格拉那达大学图书馆所珍藏的信中，除了一再向登特（Edward Dent）的致意还询问对沃恩-威廉斯（Vaughan Williams）的情况，流露出孤独感和对大都市社交生活的向往。显然，法利亚对沃恩-威廉斯的音乐就他当时的了解发生了兴趣。除了为挣钱谋生的需要而演奏和担任指挥而外，这或许是法利亚频繁奔波于西班牙境内外的一个原因，这时他的健康状况，已经开始走下坡了。为参加现代音乐国际协会的演出或是其他一些临时性音乐节抑或是他的作品的首演式，他不止一次地去伦敦、巴黎（特别是 1923 年在波利尼亚克公爵夫人邸宅《木偶戏》的首次演出）、意大利和瑞士。1926 年在一次旅程中，他萌生了《阿特兰蒂达》的计划：1926 和 1927 年（这时他还未着手该乐谱的工作，他的作品数量也还没有减少）是他的格拉那达时期的一个转捩点。

他仍然不时地出国访问。与法国的联系依然密切。1928 年法利亚被授予法国荣誉军团骑士勋章。杜卡的回忆录中有记载说，六年后他继英国作曲家埃尔加（Elgar）爵士之后当选为法兰西研究院院士。别的一些

进展就不这样令人鼓舞了。随着他的健康状况日益恶化(看来主要是肺结核)，西班牙的政治形势也每况愈下。格拉那达的娱乐业也在走下坡：天堂里也有魔鬼，他们发出一片喧嚣之声。在去马略尔卡岛访问之前不久，用他自己的话来说，邻居的一架留声机弄得他“没法工作”。那时山脚下有几处市集，连讨价还价的声音他都能听到。法利亚不止一次地让马略尔卡岛的神父、作家兼音乐家托马斯（Juan María Thomas）相信，他一定会拜访那个马略尔卡岛。最后他下了决心，在卡门的陪伴下，1933 及 1934 年在帕尔马市上面的热那亚村住了一段时间。托马斯指挥着一个颇有声望的地方唱诗班。法利亚为他们写了《马略尔卡叙事曲》（Balada de Mallorca），并改编了维多利亚的《圣母颂》（Ave Maria）和韦基（Vecchi）的《阿姆费帕那索》（Amfiparnaso）中的一部分。归途中他在巴塞罗那稍事停留，指挥了一场演奏他本人乐曲的音乐会❶。这是他在西班牙的最后一次公

---

❶ 萨加迪亚、德马奎兹和奥罗兹科都这样说，但至今未找到关于举行过这场音乐会的资料。然而，1933 年 12 月 2 日，在他赴马略尔卡岛作第二次访问时，在巴塞罗那的利塞奥（Liceo），就在《人生朝露》和《魔法师之恋》演出（两剧均由格里格农〔Lamote de Grignon〕指挥）之后，法利亚指挥了《花园之夜》的演出（马歇尔〔Marshall〕担任独奏），该演出季的节目单上有这项内容。

开露面。1936 年 7 月西班牙内战爆发之时他已在格拉那达卧病不起了。

这位极端保守派人物在内战的双方都有朋友。坎波多尼科（Luis Campodonico）描述法利亚对内战的看法“简而又短。对他来说，西班牙是天主教徒的西班牙”。而不是“好战的”天主教徒的西班牙。作为一位极受尊崇的民族形象，左派和右派都向他讨好。当格拉那达的民兵求他为他们写一首“勇武圣歌”（martial hymn）时，这位最不勇武的人所愿意给予他们的只是依据佩德雷尔《庇里牛斯山》改编的人声齐唱的《阿尔摩加瓦雷斯之歌》（Song of the Almogávares）。据说虽然在布尔戈斯区陆军大学试唱了这首进行曲，却没有采用。政府曾经用基珀（Picasso Keeper）的名字命名了马德里的一条主要的大街，又提议法利亚担任西班牙研究院主席，但法利亚婉言谢绝了。1936 年洛尔加被枪杀对法利亚是致命的一击。他事先并不知道这位诗人从马德里回到了格拉那达，听到他被捕的传闻时尽管自己的健康状况已经朝不保夕，他还是极尽努力同当局交涉，但已经太晚了。结果他在一段时期里患了严重的神经衰弱症。

在格拉那达的这段岁月中，法利亚业已笃信不移的

宗教观念更形加强。许多作家都曾评论过他憔悴羸弱、清心寡欲的外观。有一位曾将他比作“意大利画家利维拉（Ribera）所作又经西班牙画家祖尔巴朗（Zurbarán）润色的作者‘僧侣’”，另有人说他是十字架上的圣徒约翰的灵魂转世，“连形容消瘦和感情爆发这两点也很相似……法利亚是音乐圣徒兼学者，就像胡安（Fray Juan）是基督教的圣徒兼学者一样”——就在三个多世纪之前，圣胡安·德·拉·克鲁兹在法利亚住的小山上的前天主教加尔默罗会白衣修士殉道者修道院担任过副院长。法利亚生活简朴但乐善好施。当问及他为何周济被怀疑与共产主义有牵连的邻里一老妇时，他只是简单地回答说“因为我是个基督徒”。他极端恪守教规但并不强求他人。同其他撰述者一样，普朗克（Poulenc）也记述了他在教堂内如何沉浸于祈祷之中，全神贯注地用心灵去和上帝沟通。渐渐地他将自己的舞台作品视为罪恶，担心这些作品会给别人不良影响。1932年他立下一份遗嘱，于其中坚持说这些作品的演出应当与最严格的基督教原则相协调，并且坚持要这些作品只能用与之相谐和的高道德基调的其他作品配合演出（随后就在这一年在他发现他的《木偶戏》与意大利作曲家雷史毕基的独幕歌剧《埃及的玛丽》〔Maria Egiziaca〕在威尼斯节

上同台献演后，他感到万分沮丧——其顾忌出于道德而非音乐)。1935 年他又修改遗嘱，加了一条附录，声言若非与出版商已签订之合同不允许，就不要让公众看他的歌剧或芭蕾舞剧，甚至《阿特兰蒂达》的演出。

1939 年 4 月内战结束。这一时期成果不丰理所当然。《阿特兰蒂达》的创作已经开始。1938 年健康状况稍有好转之后，他完成了组曲《致敬》。战后不久法利亚接到布宜诺斯艾利斯西班牙文化研究院的邀请，请他在纪念该院建院二十五周年的活动中指挥四场西班牙乐曲的音乐会。征求了医生的意见之后，他接受了这一邀请。10 月 2 日他与妹妹一道从巴塞罗那扬帆登程，送行的有罗梅罗、马歇尔和另一些密友。他随身带了未完成的《阿特兰蒂达》的手稿。他们的航线恰好经过直布罗陀海峡并经过传说中被淹没的“亚特兰蒂斯城”的水下遗址。布宜诺斯艾利斯的音乐会上自十六世纪音乐下迄当代音乐无所不包。第四场的节目全部是法利亚的作品，包括《致敬》的首演。布宜诺斯艾利斯热情好客但却大而喧闹。音乐会都很成功，然而，尽管有阿根廷作曲家兼指挥家卡斯特罗的竭诚合作，其准备工作和演奏过程还是使体质羸弱的法利亚精疲力竭。有人建议他到山区去。结果，在对布宜诺斯艾利斯作短暂回访并指挥

了两场广播音乐会之前不久，他和卡门定居在阿根廷科尔多瓦省阿尔泰·格莱西亚的一个小别墅里，该地的山水景观令他回想起他的热土安达卢西亚。在这里，在孤独和日趋羸弱之中，他将渡完有限的余生。

《彼得罗先生的木偶戏》

一个插段的音乐及场景版本源于塞万提斯所著之《奇情异想的绅士唐吉诃德·德·拉·曼却》（*El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*）。歌词由作曲家据塞万提斯原著改编。*1923* 年 *3* 月 *23* 日于塞维亚由塞维亚演奏协会举行首场（音乐会）演出，指挥法利亚。*1923* 年 *6* 月 *25* 日于巴黎（波利尼亚克公爵夫人邸宅）由戈尔施曼管弦乐团举行首场（私人）木偶戏演出，指挥戈尔施曼（*Wladimir Golschmann*）。*1924* 年 *10* 月 *14* 日于克利夫顿（布里斯托尔）举行首场木偶戏公演，指挥沙坚特（*Sargent*），*1924* 年由伦敦 *J.* & *W.* 切斯特公司出版。

场景为一家小旅店的马厩，巡回演剧人彼得罗先生

的高架戏台放在这里。戏台上小小的木偶们表演了一出基督徒梅丽森德拉公主的戏剧，公主是查尔曼尼皇帝之女，驸马盖佛洛斯将她从摩尔人的囚禁中解救出来，驸马是皇帝宫廷里的一名骑士。彼得罗先生和他的男仆，与唐吉诃德及其随从潘沙，还有其他一些观众用的是比较大的木偶，也可由戴假面的歌手或丑角来代替。有三名演唱的角色：彼得罗先生（男高音）、讲述人（女高音）和唐吉诃德（男低音或男中音）。假如用的是大木偶，演唱者当在乐池中。（戏剧动作是连贯的，为方便读者这里给场景都起了名字并编上号码。）在打击乐器有节奏的碎点敲击的伴奏之下，嘹亮的双簧管发出一阵尖锐的声音，随后，彼得罗先生宣布开场。在观众们落座时我们听到一首质朴的古序曲（sinfonia），像是《三角帽》引子的大大扩充了的变体。法国号、小号、鼓和弹拨乐器（大键琴和竖琴式的鲁特琴〔harplute〕）是突出的。彼得罗先生要求肃静，同时讲述人开始叙述：

第一场 查尔曼尼的宫廷。盖佛洛斯下象棋没有去营救梅丽森德拉。作为岳父的皇帝呵斥他并敦促他赶快去救人。盖佛洛斯唤人取来盔甲，又想借他的战友罗尔丹的战刀。罗拒绝借刀，却提出愿与盖佛洛斯同往，盖

佛洛斯傲慢地拒绝了他准备单独前往。（皇帝威严的西班牙乐曲源于智者阿方索在十三世纪古谣曲集《圣母玛丽亚的坎蒂加》〔cantigas〕中的一首民歌。）

第二场 梅丽森德拉。被囚禁的公主从萨拉戈沙塔楼上俯瞰地平线。一个多情的摩尔人偷送了一个吻却被摩尔人国王马西琉斯看见了，于是下命令惩罚他。梅丽森德拉悒郁的主题，交替出现的 3/4 拍和 6/8 拍，从一件乐器转向另一件乐器，这是取材于萨利纳斯并在佩德雷尔的《歌集》（Cancionero）第一卷中引用过的一首“古老的浪漫诗”，以其如泣如诉的旋律和小音域而成为典型的法利亚式作品。

谱例 15

《彼得罗先生的木偶戏》



讲述人提示观众说三百记鞭笞的责罚将在公共广场上执行讲述中，对摩尔人的法律有所贬抑，唐吉诃德对他说不要多管闲事，把戏演下去。“弹猛伤琴，言多必失”，彼得罗先生补充说。

第三场 摩尔人的惩罚。鞭笞进行时伴之以根据一

首儿歌改编的一支东方情调的进行曲。在打击乐器的轻柔撞击、大键琴和竖琴式鲁特琴的衬托下，尖刺的木管乐器音质加上泼辣的多调性色彩，后者在协奏曲中将以更加极端的形式再次出现。

第四场 庇里牛斯山脉。讲述人宣布盖佛洛斯骑马出发了。管弦乐以快三连音奏出奔马的节奏（比较《西班牙民歌七首》中赛吉第利亚舞曲），法国号和小号的声音在山间回荡——这是法利亚用少数几件乐器引出宏大声响的能力的一个极好的范例。讲述人再次登台，讲述梅丽森德拉如何看到盖佛洛斯从远处来了。她一开始没有认出他，向他打听丈夫的消息。这时骑士露出真面目，于是她扑向他的怀中。

第五场 飞行。幸福的团圆以大键琴开始随后是竖琴式鲁特琴奏出的起伏的和弦为标志，独奏小提琴和中提琴奏出平静而热情的框架乐句。公主夫妇向巴黎急驰而去。那个讲述人用夸张的语言祝他们一路平安，遭到彼得罗先生的叱责，说他装模作样，唐吉诃德也愤怒地制止他，说由于梅丽森德拉的逃走，警报的钟声响作一片，整个城市为之震颤（法国号模拟出“像钟声般”的声音）。“摩尔人从不鸣钟，只是击鼓和让双簧管发出尖叫声。”彼得罗先生为他的讲述人辩护，并提醒唐吉诃

德那些表演荒诞之至。

第六场 追捕。讲述人描述，唐吉诃德目睹摩尔人追逐这一对基督徒（这里法国号和木琴突出地，虽然是隐匿地引出《魔法师之恋》中的《鬼火之愿歌》），这位老人的侠义之情陡然沸腾起来。深信幻象即是真实，于是他一个箭步冲到小小的舞台前挥刀四下乱劈。彼得罗先生痛悼他的木偶们的覆灭，也是他自己的生计被毁。唐吉诃德宣布自己是“游侠骑士和倾国倾城的绝代佳人杜尔辛尼娅的俘虏”，在向公众发表一番“超乎世上三百六十行之上的”游侠骑士的德行的演讲之前，他先向他心目中的美人唱了一小段祝福歌。这一场背景不时为一个两小节十六分音符乐句的反复所加重，通常在此之前由从一支加泰隆尼亚圣诞歌曲《冰天雪地的十二月》（El Desembre congelat）的 G 大调的强调和弦领先。伴随唐吉诃德的插入和观众兴趣向着他的转换，法利亚将该作品提高到一个新水准而又保持了与前面情节的联系。

《木偶戏》音乐的来源丰富多样。创作刺激是波利尼亚克公爵夫人邀请法利亚为她巴黎的私人木偶戏团写部歌剧。在格拉那达时洛尔加唤起了法利亚童年时代对于玩偶剧场和木偶的热情，并分享了他这种热情。他们

共同筹划了一场“第十二夜”演奏会，其中有塞万提斯一出关于三王的神秘剧《饶舌者》（Las habladores）和洛尔加的一个作品，现已散佚。弗朗科（Enrique Franco）写道，晚会上用的乐器有大键琴、鲁特琴、小提琴和竖笛，所用的乐曲是法利亚依据包括加泰隆尼亚圣诞歌曲（以后他用于《木偶戏》结尾中）在内的西班牙古老民歌的泉源改编的。

多年前，法利亚在马德里听过两次讲座，由评论家罗达（Cecilio de roda）为纪念《唐吉诃德》（Don Quixote）一书问世三百周年谈论关于读书音乐的各方面。罗达援引桑兹（Gaspar Sanz，卒于1710年）所撰写的一本吉他小册子和萨利纳斯（Franciscoo de Salinas）1575年出版的《音乐书籍的中隔》（De musica libri septum）的论著作为主要资料来源（由德马奎兹在她的传记中概要地作了总结）。为写好他的歌剧，法利亚将其老师佩德雷尔的《歌集》（Cancionero）加了进去。当然，还有来自当代作品形式的较近期的影响，例如现在叫做“音乐剧场”的小型合唱——《月亮下的彼埃罗》（Pierrot lunaire）、《士兵的故事》（The Soldier's Tale），可能还有斯特拉文斯基的另一部作品《狐狸》（Renard）。《狐狸》也是应波利尼亚克家族的委托而

作，写作时间虽比较早但一直到《木偶戏》一剧完成的 1922 年才获公演。该剧的显著特色之一是为讲述人(西班牙语中称“译员”〔trujamán〕，英译“讲述人”〔narrator〕比“interpreter”这一雅语译法更贴切）所写的乐曲。他以高亢呆板的平音调进行叙述，有时还搞错读音节；法利亚不仅研究纯朴的民歌，还研究安达卢西亚街头叫卖声的传统节奏和起伏（infections）（谱例 16)。

谱例 16

《彼得罗先生的木偶戏》

Allegro (♩ = 132)

sf gridando

Trujaman

Es - ta ver - da - de ra his - to - ria ____ que a -

- qui a vue - sas mer - ce - des se - re - pre -

- sen - ta, es sa - ca - da de las cró - ni - cas fran -

- ce - sas ____ y de los Ro - man - ces es - pa -

sf poco

- ño - les que andan en bo - ca de las gen - tes.
Tra - ta de la li - ber - tad que dió el se - ñor don Gay -
- fe - ros a su es - po - sa Me - li - sen - dra, que es -
- ta - ba cau - ti - va en Es - pa - ña, en po - der de
mo - ros, en la clu dad de San - sue ña.

尽管受到彼得罗先生和唐吉诃德的呵斥，讲述人却愈益坚定地、专心致志地解说剧情，事实上法利亚强调的是把最初没有伴奏的讲述人的声部，渐渐吸引到器乐的织体中去。到第四场结束讲述人描述盖佛洛斯和梅里森德拉的团圆时，这一过程即告完成。声乐部分仍然限于一个音，但讲述方式此时已有不同：

谱例 17

《彼得罗先生的木偶戏》

2 Corni
Tr.
Truj.
có - mo don Gay - fe - ros a - se de - lia,
Vl. 1 & 2 div.
Viole div.
V.C. C.B. Timp.

2 Corni
Tr.
Truj.
y po - nién - do - la so - bre las
Vl. 1 & 2 div.
Viole div.
V.C. C.B. Timp.

2 Corni

Tr.

Truj.

an - cas de su ca - ba - lio, to - ma Pa -

Vl. 1 & 2 div.

Viole div.

V.C. C.B. Timp.

poco rit. gradualmente

2 Corni

Tr.

poco rit. gradualmente

Truj.

- ris la vi - - a.

Vl. 1 & 2 div.

Viole div.

V.C. C.B. Timp.

《木偶戏》或许是法利亚运用合成的方法，熔民族、历史和通俗化诸因素于一炉的最重要的范例，尽管成分繁多，仍然给人新鲜而浑然天成的感觉。总谱（长笛/短笛、两支双簧管、英国管、竖笛、巴松管、两只法国号、两支小号、定音鼓、打击乐器、大键琴、竖琴式鲁特琴或是踏板竖琴，以及弦乐器）巧妙地覆盖了一个宽广的表现范围，从极其纤美精致（梅丽森德拉的音乐）到农夫的粗鲁到骑士的威严高贵无所不包。几场戏紧凑

而简洁但对比巧妙，以致人们感到作品比实际上要长一些和大一些，各部分之比例都经过精确计算恰如法利亚在格拉那达的住宅花园。

《普绪喀》

声乐、长笛、竖琴、小提琴、中提琴、大提琴。*G*. 尚-奥布里（*G*. *Jean-Aubry*）作词。*1924* 年 *12* 月于巴塞罗那由巴迪亚（*Concepción Badía*）首演。*1927* 年由伦敦 *J*. *&* *W*. 切斯特公司出版。

尚-奥布里是法国的一位音乐论著作家，也是法利亚第一次访问法国时结识的朋友。他从 1915 ~ 1930 年旅居英国，从 1919 年起主编《柴郡》（The Chesterian）杂志，这是出版法利亚作品的那家出版公司办的杂志。诗篇《普绪喀》是一部情趣高雅的幻想诗作。诗中命运之灯已经熄灭，要姑娘从她那被泪水浸透的卧榻上起来，去迎接金色的正午时光——此时鸟儿在欢唱，太阳在微笑，春之神舒展身躯，口中衔着一朵玫瑰。法利亚是个既喜爱文学欣赏又喜爱视觉刺激的艺术家，一旦接

受了音乐构思的任务，即使收效甚微他也认真对待。他在总谱前加了一篇《大世纪》（Grand Siècle）的序言，题献阿尔瓦夫人。阿尔瓦夫人于1925年将这首歌介绍到巴黎。在这个献给阿尔瓦夫人的作品（据推测题献是尚-奥布里替他写的）中，法利亚设计的《普绪喀》的背景是1730年西班牙国王菲利普五世偕王后伊丽莎白·法尔内斯造访格拉那达期间以王后的闺房而扬名的阿尔罕布拉塔楼内厅举行的一场宫廷音乐会。

其实法利亚谱写的室内乐与协奏曲颇为相似，使用的也只是少数几件乐器，但效果却迥然不同。长笛和竖琴（以及歌词）使《普绪喀》有一种法国氛围，但庄严的萨拉邦舞的缓慢节奏又带进了一丝西班牙礼仪的气息。声乐部分以下行的音型突出于器乐丝绸般窸窣作响的声音之上，期盼着在《科尔多瓦十四行诗》以致于《阿特兰蒂达》中再放异彩。

协奏曲

“为一架大键琴（或钢琴）、长笛、双簧管、竖笛、小提琴与大提琴。”（1）快板。（2）慢板。（3）活泼的。*1926* 年 *11* 月 *5* 日于巴塞罗那由宫廷音乐

协会首次公演，独奏兰多芙斯卡，指挥法利亚。巴黎麦克斯·埃希格出版公司 *1928* 年出版。

说明这是部“大键琴（或钢琴）协奏曲”很重要。法利亚在写作这部作品时，兰多芙斯卡几乎是孤军奋战地为在国际上复兴大键琴而开拓着。尽管这首《协奏曲》就是为这一乐器而创作，但法利亚深知这种选择演出的次数有限。钢琴是当然的代用乐器——1927 年巴黎的首场演出时他本人两次演奏该作品，一次用钢琴一次用大键琴。在总谱扉页之后的一项“演出提示”中，法利亚强调了演奏必须用音质强劲的大键琴的重要性，“尽可能响亮的”，使这种乐器明显突出于其他乐器之上。木管乐器与弦乐器的表情符号须“依据大键琴的力度调整，避免盖过其音响，但当然也应遵守它们的表情符号所指的要求”。接着他又说，“另一方面，大键琴演奏者应将全部符号标记加强一度，同时在作品的大部分要充分地使用该乐器的响亮声音”。

在一次好的演出（平庸的演出听上去草率而有杂音）中，响亮和别的任何东西都不尽相同。它部分地得之于斯特拉文斯基的《士兵的故事》（Soldier's Tale）和同期其他一些作品，部分地——用作曲家本人的话来说

——来自“古代西班牙旋律，宗教的、宫廷的和民间的曲调”。一次在复活节前的一周他访问塞维亚期间，一天早晨的行列仪式中的双簧管和巴松管的音响把法利亚深深地吸引住了。然而，第一乐章中令人印象最深刻的主题并不是安达卢西亚的，而是卡斯蒂利亚的，这是富恩拉纳（Fuenllana）的《维乌埃拉琴曲集》（Orphenica lyra，1554 年）里瓦斯奎斯（Juan Vasquez）的一首歌《白杨树的复仇》（De los álamos vengo）。佩德雷尔在他的《歌集》中收入了这首歌，编在第三卷第七十一首，在他的序言中他说这是一首“真正植根民众”的歌（谱例 18）。在巴塞罗那首演式的节目单中法利亚称他是在该曲调首次出现于这首协奏曲中听到的，但未提及其根源。

谱例 18



该曲调开始的三个上行的音符在慢乐章开始处最初的高潮之后以稍稍不同的形式（第一级不是半音而是全

音）重现。由于终曲显然地写于开初，因此最好还是不要去分辨终曲中主要主题与第一乐章开始的触技曲（Toccata）音型之间那依稀可辨的联系。在任何情况下，这三个短而凝缩的乐章的统一更多的是依靠平衡、对比和比例而不是主题的联系。游曳于D、B两个调性之间的开篇的触技曲音型，在加斯蒂利亚歌曲之前，持续了二十个小节——以本乐谱之简约标准而言是一段相当长的时间——，在法利亚的版本中，是由长笛和双簧管（谱例19）奏出的。此处的和声像协奏曲中其他地方的和声一样看上去听上去都是二重调性（bitonal）的，尽管法利亚显然坚持说，这效果就是卢卡斯在《声学新论》中所阐释的诸原则的结果。歌曲又出现两次，最后一次在双簧管、小提琴和大提琴奏出的增音中。乐章的终场的收束强有力地反复，从D调猛然跳至B调。

标志着“欢欣的和有力的”的第二乐章以大键琴起伏的琶音和弦为开端。扩展的和弦是第一乐章的一个特色：此时有更多的，有时是向内的琶奏和弦，反向进行，有额外响亮度的装饰音。木管乐器厉声长啸有如管风琴簧片，弦乐器奏出有着歌曲（chant）式的主题的密集卡农（close canons）。有我们听到了像钟声鸣响一般的快速音列，一种令人愉快的嘎轧之声（谱例20）：

谱例 19

《协奏曲》

此时大键琴响亮地奏出 C 调的歌曲，衬着别的乐器像连枷拍打般的 E 调和弦，并且在第七段处，在一次独奏者难得的静止当中，乐器的共鸣部分突然奏出很轻的

谱例 19（续前）

和弦，像是遥远的钟声。

该乐章以 A 调开始，以升 F 调结束，宛如一首庄严但热情洋溢的神圣舞曲。结尾处所署的日期为“1926 年于主日 A，于基督圣体节”。标记着“柔顺而诙谐的”终曲是意大利作曲家斯卡拉蒂式的，但不是刻意模仿，

谱例 20

《协奏曲》

I° Tempo Pesante

Fl.
Ob.
Cl. in A
Vln.
ff sempre simile
Vlc.
ff
sempre simile

I° Tempo Pesante

Harpsi-chord
ff

而是充满节奏的活力和冒险精神（注意大提琴部分的独立性）。有颤音和波音代替扩展和弦。

如果是冷漠而不经心地演奏这首曲子，有时也的确

谱例 20（续前）

如此，这首《协奏曲》会变得枯燥无味且晦涩难解。而作曲家本人演奏则显然不是这样。利弗莫尔这样描述道，在慢乐章开始之前，法利亚“低下头，闭上双眼合拢双手，作祈祷状”。还有人说，在锡耶纳一次现代音乐国际协会的音乐节上，在他演奏完该作品后，键盘上

谱例 20（续前）

沾着他手指头留下的斑斑血迹。大约是巴黎的首演式那一次他（在一部“普莱尔”牌大键琴上）进行弹奏的录音很能显示稳定的速度和极富活力的节奏律，慢乐章充满物质的和精神的力度。

巴塞罗那的首演式由作品的受赠者兰多芙斯卡独

奏。这次演出显然是试探性的且排练不足。不过，要说兰多芙斯卡以后不再演奏这首曲子，这说法是不正确的。据雷斯托特（Denise Restout）说，在霍金斯（Robert Hawkins）(《兰多芙斯卡的音乐才能》〔Landowska on music〕，伦敦，1915年出版）的协助下，她在美国一些城市包括纽约、波士顿和费城多次演奏过这首曲子。

《科尔多瓦十四行诗》

声乐与竖琴（或钢琴）。贡戈拉（*Luis de Góngora*）作词。*1927* 年 *5* 月 *14* 日于巴黎由格列斯勒（*Magdeleine Greslé*）和伍尔姆塞-德尔考特夫人（*Mme Wurmser-Delcourt*，竖琴）举行首场演出。*1956* 年由伦敦 *J. & W.* 切斯特公司出版（最初是在 *1932* 年伦敦的牛津大学出版社）。

1927年西班牙古典诗人贡戈拉逝世三百周年之际，人们举行各种活动来纪念这位特伦德称之为“欧洲的巴洛克诗篇之父”的诗人，庆祝活动的主导潮流是一批被称为“第二十七代”的西班牙诗人。其中有迭戈（Gerardo Diego）、阿尔贝蒂（Rafael Alberti）和洛尔加。任务

之一是游说他们杰出的朋友法利亚为一位诗人的一些诗句谱曲。依法利亚的传统观点看这位诗人的风格冷峻然而可贵。他们成功了。法利亚选择了贡戈拉于 1585 年在格拉那达写成的献给科尔多瓦的十四行诗，科尔多瓦是贡戈拉的故乡。在这篇十四行诗中诗人赞美了他出生之地的城墙、塔楼和大河，四周肥沃的平原和巍巍的高山，以及文治武功的伟业。置身格拉那达，在两条溪流流灌的废墟和掠夺物中，他要是忘却科尔多瓦的话，他就再也不配去看一看他的故土——西班牙之花了。

特伦德在作曲家的有生之年写道："坦直的热情始终伴随着法利亚。"他以一种差不多令人感到不安的率直将这首十四行诗谱写成一首柔顺而雄辩的声乐与竖琴（或钢琴）曲，声乐部分具有《木偶戏》中唐吉诃德式独白（唱）和《阿特兰蒂达》中讲述人的某些意味。这些都是用低沉的男声演唱的。《十四行诗》一般由女高声演唱。诚如特伦德之所见，演唱者需要有"表现奇异风格的天使般的灵性"。要是他的这批作家朋友们游说曼努埃尔为一系列十四行诗谱曲或是选择一篇长一点的诗为之谱曲该有多好！此时的法利亚创作力枯竭已日趋明显。《十四行诗》持续的时间只有两分多钟。愿意只为这么短的一小段曲子特地雇请一位竖琴师的歌唱家是

不多的。尽管钢琴是一种恰当的替代（法利亚本人曾用钢琴为这首曲子录过音），但这种不常见的原始乐器确实是使一部有生命力的和独特的作品被忽视的原因。

《马略尔卡叙事曲》

混声无伴奏合唱。沃达古尔（*Jacint Verdaguer*）作词。1933 年 5 月 21 日于马略尔卡的瓦尔德摩萨修道院首次公演，由马略尔卡教士古典乐团演出。1975 年由米兰市里科尔迪公司出版。

1838～1839 年的那个冬季，波兰著名作曲家肖邦与法国女作家乔治桑（George Sand）曾在马略尔卡共度美好时光，作为组织周年纪念活动的肖邦委员会的和由他担任指挥的教士古典乐团的代表，不知疲倦的托马斯曾请求演奏《鬼火》，甚至《阿特兰蒂达》的一部分，但未能如愿。法利亚谦恭有礼然而态度坚决。作为一种补偿，他给合唱队谱了一个历时四分钟的短小新作，就是这部合唱曲。人们对这首美好的曲子赞美备至。《马略尔卡叙事曲》是根据肖邦在该地所写的《F 大调第二号叙事曲》Op.38 中“小行板”部分的无伴奏声乐的一个

改编乐曲。法利亚取材于沃达古尔的诗篇《阿特兰蒂达》中的第十篇。歌词（不是法利亚的《阿特兰蒂达》中所用的）与米基维兹（Mickiewicz）的波兰文的诗有相似之处。舒曼这样说，肖邦就是从米基维兹的诗中获得创作F大调叙事曲的灵感的。沃达古尔描述了巴利阿里群岛起源的神话传说：一位姑娘从海岸附近的一处泉眼中装满一罐水后失手丢了罐子，罐子滚进海里破裂成三片。海神很为她惋惜，于是把三块碎片变成长满玫瑰花的金色岛屿。在设计上与肖邦只有些许不同——像“啦一啦”、无词的“噢”和“啊”一类元音和“没有词的哼唱”（bocca chiusa）声，还加上了一些简洁而生动的女高音乐句（谱例21）——，法利亚如此自然地把乐曲配成了声乐乐曲，以致人们都忘记了肖邦的钢琴原作。托马斯可能看到了原稿，他在《努埃利亚》一书中说道，法利亚将肖邦的拍子标记“小行板”改作“绵延的行板”。然而在里科尔迪的版本中，此处标记为“安静的小行板”。

谱例 21

《马略尔卡叙事曲》

Ah
pp
dolce
marc.
Son peu de pet - xi - na re -
p
sf>p
ra la
sf>p
Ah
ah
sf>p

- llis - - ca en la mol - sa,
Ah
p la ra la

《致敬》

《致德彪西》

吉他独奏。*1921* 年 *1* 月 *24* 日于巴黎由卡扎德絮（*Marie-Louise Casadesus*）首演（竖琴式鲁特琴）。*1922* 年 *12* 月 *2* 日于巴黎由普约尔（*Emilio Pujol*）首次用吉他演奏。刊载于 *1920* 年 *12* 月巴黎的《音乐评论》杂志增刊“致德彪西”中。*1921* 年由伦敦 *J. & W.* 切斯特公司出版。

尽管在其早期乐曲，尤其在其键盘音乐作品中有吉他的影响，除《人生朝露》中婚礼场面有一些舞台伴奏的乐句之外，法利亚从未创作过吉他的作品。塔列加（Tarrega）的一名学生、加泰隆尼亚的一个善于弹吉他的人霍伯特（Miguel Llobet）在巴黎的一次会议上与《音乐评论》杂志编辑普鲁尼埃雷斯（Henry Prunières）一起力劝法利亚创作一部吉他作品。此时普鲁尼埃雷斯正准备为纪念已于 1918 年去世的德彪西出专刊。他请法利亚写一篇文章。法利亚写了文章（后在西班牙文版以“关于音乐和音乐家的文稿”为名和

英文版以“论音乐和音乐家”为名重新刊出)。他也记着霍伯特的请求，为音乐增刊写下了一段吉他曲《致德彪西》；这一增刊的其他撰稿人还有巴托克、杜卡、古森斯（Goossens)、马利皮耶罗（Malipiero)、拉威尔、鲁塞尔（Roussel)、萨蒂、施米特（Schmitt）和斯特拉文斯基。

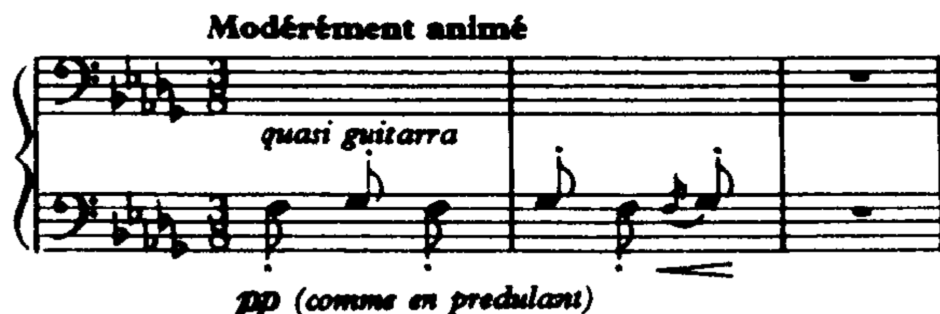
法利亚对他极其崇敬的这位作曲家的回忆是一首忧郁的悲歌，标记是“悲伤而安静地”，朴素地利用着吉他的和弦、快速音列、琶音以及各种影响力、色彩和单个音符上的重音等潜力，每隔一个半音程就有一次两个音符迭句的复现（尽管效果有所不同，音程却是与《花园之夜》的起始主题一样)，这是在半音阶音程之内的最纯正的小音程音型；无疑也参考了德彪西的《中断的小夜曲》(La Sérénade interrompue，选自《前奏曲》第一卷)：

谱例 22

(a) 法利亚，《致德彪西》



(b) 德彪西，《中断的小夜曲》



《致敬》是参考了德彪西的一系列作品的结合体。对于德彪西的现已永远中断了的致安达卢西亚的小夜曲他只是间接地了解，却又把握得如此精确。有几处引用了《伊比利亚》（阿尔班尼士），结尾处有一个听到两次的乐句引自《格拉那达之夜》（La Soirée dans Grenade，《版画》〔Estampes〕）。法利亚所用的哈巴涅拉舞曲（源于古巴的西班牙舞）的节奏对于《格拉那达之夜》和来自“序曲”的第二个脚本的《葡萄酒之门》（La Puerta del Vino）两者来说都是共通的。法利亚在《花园之夜》的第一乐章和尾声中曾有力地表现出来的那种《伊比利亚》式的感官上的渴望此处不见了。相反地，这里只有质朴的轮廓。法利亚本人将它改成钢琴曲，以后又改成管弦乐曲作为组曲《致敬》的第二乐章。

《致杜卡》

钢琴独奏。此钢琴独奏形式的首演细节不详。1936年5～6月于巴黎《音乐评论》特刊号增刊"致杜卡"中刊载。1974年由米兰市里利尔迪公司单独出版。

虽然从表面上看，法利亚的音乐也许受到德彪西和拉威尔以及战前他在巴黎所会见的所有著名音乐家的影响较多，然而他从中获益最多的却是杜卡，这是可以想见的。杜卡将他引荐给德彪西和阿尔班尼士。他指导法利亚学习管弦乐，主动协助他修改好《人生朝露》的剧本。杜卡众所周知的好做自我批评，这一点也许强化了法利亚天生一丝不苟的精神并有助于形成其慢中求精有备无患的习惯。杜卡为人友善，至少外表上不是个难以了解的人。对法利亚这个羞怯内向的西班牙客人来说，杜卡或许不像巴黎的其他名人那样叫人害怕。

杜卡1935年逝世。是年底法利亚完成了由《音乐评论》杂志发表的令人动容的短曲，这是他撰写的又一篇"挽歌"。与他一起参加悼念的有奥班（Tony Aubin）、巴兰（Elsa Barraine）、克莱因（Julien Krein）、梅西昂

(Olivier Messiaen)、皮埃涅（Gabriel Piemé)、罗德里戈(Joaquín Rodrigo)、罗帕茨（Guy Ropartz）和施米特。法利亚的挽歌是一首大和弦的庄严的行列进行曲，从未上升到最初的"强而柔和地"之上，此曲与《阿特兰蒂达》的开始处有点相似，而与杜卡的钢琴奏鸣曲的第一乐章则更多相似。很明显地，杜卡的这部作品一直在法利亚的心头：在其挽歌结束前的七个小节中，他（以杜卡在把它用作赋格主题之前所给予它的变调形式）引用了这首奏鸣曲的诙谐曲的三声中段主题。结果这个乐曲，与法利亚以前所发表的任何作品都不同，钢琴师忽视这首曲子，尽管令人遗憾，却是可以理解的。如同致德彪西的那首悲歌一样，好的演奏所达到的效果是音乐的狭小篇幅远远无法比拟的。在法利亚本人配器的管弦乐曲中，这首曲子成为管弦乐组曲《致敬》的第三乐章。

《致敬》

管弦乐曲。(1) 阿尔沃斯姓名号角华彩（*Fanfare, sobre el nome de E. F. Arbós*），(2) 致德彪西（*à Cl. Debussy*，吉他悲歌），(3) 致杜卡（*à Paul*

Dukas、生之希望)， (4) 佩德雷尔风格曲(*Pedrelliana*)。1939 年 11 月 18 日于布宜诺斯艾利斯首场演出完整组曲，指挥法利亚。1953 年由米兰市里科尔迪公司出版。

法利亚最后一部完整的作品，组曲《致敬》(颂歌集)，是一部覆盖 1920～1938 年这许多年的集成总谱。只有第四乐章《佩德雷尔风格曲》是新作。《阿尔沃斯姓名号角华彩》是为一位毕生积极致力于当代西班牙音乐事业的可敬的小提琴家兼指挥家的七十岁华诞而作。拼写他姓名的字母代表着包括法利亚在内的十四位作曲家。1934 年 3 月 28 日马德里的一次音乐会上作为庆祝小曲由阿尔沃斯(Arbós)指挥演出。法利亚还加上了主角教名中的大写字母 E(恩里克)和 F(费尔南德斯)。他的铜管乐总谱用了法国号、小号和鼓。声响具有一种清爽的露天的性质，在第四段上突然和捷克作曲家亚纳切克(Janáček)的《小交响曲》相似，似乎是合适的。组曲的第二和第三首曲子是前面讨论过的法利亚为德彪西和杜卡作的挽歌的管弦乐改编本(法利亚于音符上极其考究，而对于其标题倒往往无定见)。《致德彪西》的谱写强调在吉他原谱肃穆的葬礼气氛。《致杜卡》

（“生之希望”是后加在标题上的）则较为响亮。行列行进和弦的对位基础在管弦乐上表现得更加清晰，但这两个乐章的管弦乐配器都没有肯定的收获。德彪西和杜卡的挽歌在组曲中被一个九小节的号角华彩的复现所隔开。

《佩德雷尔风格曲》是献给1922年逝世的这位师长的挽歌，它的产生则又是另一回事了。这是组曲中最长的乐章。法利亚从以声乐总谱发表的歌剧《爱》（La Celestina）的各主题中将它提取出来，虽然卡萨尔斯（Casals）在其巴塞罗那的几场音乐会上演出过一些选段，但迄未登台演出过。此举很像法利亚将公众的注意力吸引到一部被忽视的重要作品的美点之所在。该歌剧取材于罗哈斯（Fernando de Rojas，1475～1541年）的同名剧作，剧中主角是一名老鸨；从法利亚非常注意本人舞台作品的社会影响这一点来看，人们会奇怪这个选择是否会涉及某种良心问题。

如同处理《普绪喀》一样，法利亚用想像的场景作为出发点，这场景与歌剧脱节而（据帕希沙说）采用了比萨市圣托中心广场内的壁画风格的田园风光——贵妇们坐在树阴之下，边弹奏乐器边唱歌，男人们在狩猎。法利亚抑制自己的个性，以从其师——即使只是粗略地

查看一下《庇里牛斯山》和《爱》也足可以证明佩德雷尔那独特风格音调的影响。第一部分多半与狩猎的声响相关。在始料未及的激情迸发的高潮之后出现了一连串非常快乐的曲调，也许可以追溯到远古的渊源，暗示着宫廷贵妇们一个接一个雀跃而起，载歌载舞。这些旋律反复再现且相互交融。开场时的号角又一次响起，直到最后几小节又由狩猎音乐取而代之。乡野间的消遣情调与《齐格菲牧歌》（Siegfried Idyll）非常相似。总谱的风格全然不同，和杜卡挽歌一样出人意料。这一定会让那班崇拜法利亚，还指望他会写出多年辍笔不就的那种安达卢西亚音乐的人失望。这已经不重要了。《佩德雷尔风格曲》作为一部独立篇章，值得人们经常欣赏，是完全可以理解的。

组曲《致敬》总谱所用的乐器有：三管制木管乐器、四支法国号、三支小号、三支长号、土巴号、定音鼓、打击乐器、钢片琴、竖琴、弦乐器。

其他作品

法利亚给一份只维持了七期的新音乐期刊所写的颂歌《节日的号声》（Fanfare pour une fête，此外尚有班托

克〔Bantock〕、古森斯和萨蒂的铜管乐作品）是一首用两支小号、定音鼓和边鼓演奏的十三个小节长的铜管乐曲，其中小号供对位上的使用，具有某种坚定的交叉节奏。以后法利亚又用上声部线条作为《阿特兰蒂达》中《普勒阿得斯游戏》（Games of the Pleiades）部分的主题。再晚一点，阿尔夫特决定将这首铜管乐本身用在这个作品，以前的部分《赫斯珀里德斯的花园》（The Gardens of the Hesperides）[1] 的开始处。

法利亚为考尔德伦（Calderón）的《西班牙宗教剧》所吸引。经过他的朋友塞特（Sert）之手他接到邀请，戏剧经纪人赖因哈特（Max Reinharadt）请他为考尔德伦这部将在萨尔兹堡音乐节上演出的剧作谱写音乐，但他没答应。法利亚为他具有相似标题的两出戏剧《罪过的魔力》（Los encantos de la culpa）和《女巫喀耳刻》（Circe）的抄本加了评注，但是《阿特兰蒂达》的吸引力更强。不久后的 1927 年，他应格拉那达的朋友的请求为（取材于阿尔方索〔Alfonso X〕的《西班牙和葡萄牙民

---

[1] 发表在双周刊《铜管乐》（伦敦古德温与泰伯公司）第一期（1921 年 10 月）上。1967 年 11 月《音乐时代》重新刊载，并配以艾杰（Laurence Ager）的一篇文章。

歌》〔Cantigas〕和佩德雷尔的《西班牙民间歌曲选集》的）《世界大戏院》（El gran teatro del mundo）谱写或改编音乐，1935 年又为维加（Lope de Vega）的喜剧《埃及的归还》（La vuelta de Egipto）谱曲配乐。

这一时期的一则珍闻是 1922 年将《伏尔加船夫曲》（Canto de los remeros de la Volga）改编成钢琴独奏曲，并于 1971 年于格拉那达由卡拉（Manuel Carra）首演。对这支熟悉的曲调作了一次不协和的、敲击的、响亮的、完全出人意料的处理，大概是为某个现在已经忘记了的场合而写的。[1]

在格拉那达的这段岁月中写的尚未发表的圣咏作品中，有一个很小的然而却很引人注意的《向天主三位一体祈祷》（Invocatio ad Individuam），它有三个无伴奏声部并加入第四个声部唱“阿门”，历时仅一分多钟，但却显示了法利亚在复音风格上的热衷。《祈祷》于 1928 年创作，同年于格拉那达演出。法利亚还从意大利作曲家韦基（Orazio Vecchi）的牧歌喜剧《阿姆菲帕尔纳索》（Amfiparnaso）中抽出几段音乐，为马略尔卡的教士古

---

[1] 由西班牙音乐协会（马德里，1980 年）在《三首圆舞曲》第 3 卷中出版。

典乐团作了改编（1934 年演出该曲）。他在复音音乐方面的兴趣还促使他为恩齐那（Encina）、埃斯科瓦尔（Escobar）、格雷罗（Guerrero）、莫拉莱斯（Morales）和维多利亚（Victoria）等人所作的各种经文歌作了某种“富于表达能力的改编”。在维多利亚作品的改编曲中有两首：《圣哉颂歌》（Sanctus）和《圣母颂》，法利亚曾亲自指挥在西班牙演唱过。另一些改编的经文歌在1939 年布宜诺斯艾利斯的第二场音乐会上也演奏过。在《圣母颂》中，“Sancta Maria，mater Dei，ora pro nobis”的乐谱线上初始的音值加长以示强调。这种编辑上的改动也许有人认为不太合适，但法利亚的改编是出自于一种想把这个乐曲中所包含的深刻感情告诉别人的愿望——尤其是他向这个合唱队指挥托马斯（Mossèn Thomas）非常详尽地阐释那些音调时所说的，“奔放，流畅而开放，像灯光明亮的圆花窗”。然而，法利亚的手法并不是近代一浪漫主义的手法，不是把过去的音乐装扮起来让它们漂亮丰满，以便适应当今听众的口味。他更爱听由少数几个歌唱家演唱，特别喜爱的维多利亚的歌曲。他强调“四个朴素的人声声部”，能够使某些乐段“以比一支拥有上百件乐器的管弦乐团更强大的力量去感动人们灵魂的最深处”。唐·曼努埃尔的真实性在

于精神而不在于形式。

根据佩德雷尔的《庇里牛斯山》第三幕中《阿尔莫加瓦雷斯之歌》改编的男声齐唱《英武圣歌》（Himno marcial）并配以佩曼（José María Pemán）的新词，前文已提及。

阿根廷

(1939 ~ 1946)

和欧洲的另一些知名音乐家一样，第二次世界大战开始时法利亚已身在美洲了。但他的情况又有点不同，不像巴托克、勋伯格（Schoenberg）或斯特拉文斯基那些人是毅然决然离欧而去的。严格地说，他不是流放。没有人强迫他离开西班牙。他本可以回那儿去，如果他想回国而且他的健康状况也允许的话。在 1941 年 5 月 26 日寄给罗梅罗的一封信中他这样写道，在“可怕的战争乌云”过去之后，他和他妹妹的愿望是回国。然而有难处。他的体质太虚弱，连到布宜诺斯艾利斯去指挥“世界”电台的音乐会也不能超过两次；他计算过，一年两次就可以满足他的生活费用。这种开销本来就很小，但他却收入无多甚至分文不名。内战期间一度被冻结的法利亚的版税，此时（他的主要出版商在伦敦）又为二战所阻隔。最后，西班牙作家协会每月给他一笔补贴。但当他从一家美国电影公司得到一笔仿佛天外飞来

的意外收入（由于应允他们为鲁宾斯坦演奏《火祭舞》〔Ritual Fire Dance〕拍片）时，他就拒绝了马德里再汇钱给他，一直到其他被放逐的西班牙音乐家们也能得到同样的资助，他才接受。

他选择了阿尔塔·格雷西亚。不是因为这里文化气氛，而是为了宁静和温暖的气候。法利亚不乏社交。指挥家 E. 克莱伯（Erich Kleiber）就是他的邻居。有音乐界的人来访（其中一些人像他一样从西班牙来到阿根廷），如歌唱家巴迪亚（Conchita Badía）和法利亚日后的传记作者帕希沙。所缺的是那种可以协助他整理混乱的手稿的职业助手，《阿特兰蒂达》未完成部分有一些记录一直都很混乱。到最后法利亚才遇到一位阿根廷青年音乐家卡斯特罗（Sergio de Castro）而且喜欢他，他为他做了部分誊抄工作，并且富同情心的陪伴他，可惜他们的相识太晚，到法利亚逝世前那一年他们才认识（卡斯特罗以后去了巴黎，成为一名画家）。

在给罗梅罗的最后一封信里，法利亚罗列了旅居阿根廷的岁月中的疾患和苦难——一次手术，令人精疲力竭的出血。“没完没了地发烧”，影响其视力达六个月之久的一次突发性虹膜炎……（法利亚的病可能是心情不好引起的，确切病因和程度尚待进一步的调查。）随着

健康状况的恶化，精神抑郁症也加重了。他每天要花许多时间在个人仪表上（无论穿着如何平常和简洁，他总是特别留心自己的外观）。他极其遵守西班牙作息时间，下午三四点钟进午餐，午夜进晚餐。由此而引起家务难题，阿根廷籍佣人不习惯这种规矩，无疑连圣徒般耐心的妹妹卡门也有点受不了。他继续保留着“健谈”的习惯，好客爱交际方面依然故我。每每话题引起他的兴趣，他便会忘情而误了服药时间，忘掉他长期以来怕穿堂风，或是丢了他业已用惯了的手杖。能力许可时也继续谱写《阿特兰蒂达》。有人几乎怀疑这一未竟之业成了他生存下去的必要精神支柱。法利亚还有轻信和迷信的怪癖和软弱，以他之睿智和坚定信仰操守的人竟会如此，实在令人难以置信。他之害怕满月的不良影响是从写《魔法师之恋》时留下来的，也是和吉普赛人经常往来之故。他确信他自己的生命划分成七年一个周期（这倒是有部分的正确性），1939 年他离开西班牙标志着一个新阶段的开始。1946 年 11 月 14 日上午，亦即到他七十岁生日的几天前，人们发现他因心脏病发作而溘然长逝于卧室。葬礼于阿根廷的科尔多瓦举行。涂敷香料防腐的遗体经由海运越过大西洋回归其生身之地加地斯，埋在教堂内作墓室用的地下室。

《阿特兰蒂达》

有序幕的三幕舞台清唱剧（未完成，由阿尔夫特续完）。剧情由法利亚依据沃达古尔的诗改编。*1961* 年 *11* 月 *24* 日于巴塞罗那由不同的合唱团，洛杉矶维多利亚，雷蒙多·托里斯和巴塞罗那市立管弦乐团举行首场音乐会演出（仅为节选），指挥托尔德拉（*Eduardo Toldrá*）。*1962* 年 *6* 月 *18* 日于米兰（斯卡拉剧院）举行首场舞台演出，指挥希帕斯（*Thomas Schippers*）。*1962* 年由米兰里科尔迪公司出版（第一版本）。

1926年从报上读到纪念加泰隆尼亚神甫诗人沃达古尔完成诗篇《阿特兰蒂达》的创作五十周年的报导之后，法利亚就萌生了创作《阿特兰蒂达》的念头。该诗的题献日期就在法利亚出生之日前数天——这一巧合打动了他的心。在前往苏黎世参加现代音乐国际协会节的旅途中，他在火车上与来自巴塞罗那的朋友和支持者帕德罗讨论了这个计划。在返回西班牙的途中，帕德罗寄赠法利亚该诗一卷。随后法利亚以典型的执著精神，他

请求帕德罗代找一本沃达古尔（1845～1902年）时代的加泰隆尼亚方言辞典。虽然法利亚已确定了加泰隆尼亚的主题，他还是略去了沃达古尔的标题中的定冠词连同其加泰隆尼亚的方言色彩，将自己的作品称为《阿特兰蒂达》（Atlántida）。

在写给“西班牙音乐资料录音中心”的一则注释中阿尔夫特说，法利亚在1928年12月29日开始谱写这部作品。其实他接受记者采访，报上登过一篇谈及他的计划以及他与一些朋友包括画家塞特讨论这些计划的报导。塞特将负责舞台设计。法利亚还曾去过安达卢西亚南部地区，去过他的出生地加地斯，去过与传说中希腊神话里的大力士海克力斯和历史上与哥伦布相关的邻近的一些圣迹地朝圣过——前一类地方包括偏僻、苍凉而又沉寂的山镇梅迪纳希多尼亚，那里的一座房屋前有一处神龛，内有海克力斯这位半人半神❶ 的年代悠久的

---

❶ 1930年在法利亚重返加地斯时，几个朋友将他带到海岸边的圣彼特里岛，在那里可以看到大西洋向西绵延伸展直至远方。他们让他回想起一个古老的传说。太阳就要落入西海，在这轮火球触及海水时，人们仿佛可以听到极轻微的“嘶嘶”之声。当有人问道：“唐·曼努埃尔，你听到了太阳的‘嘶嘶’之声了吗?”他回答说：“不，我没有听到，可是我听到了许多别的东西。”

小塑像。关于《阿特兰蒂达》的那种谨慎的乐观主义情绪改变了，因为谨慎和不事张扬的天性，导致法利亚尽量避免把这样的进展变成新闻，如果说有这种进展的话。他为不得不往返奔波于西班牙内外、时而要写一些并不是很重要的应急文章而深感困扰。他的健康状况开始下降，在以后的十年当中，国内政治形势也日益恶化。他逐渐意识到，他必须更好地运用原诗，拓宽他的作品的视野而超出原来设想的范围。困难发生在歌词本身，困难倒不在于沃达古尔原诗的主题或性质，而在于它对音乐，尤其是戏剧音乐的适应性。在三十年代期间《阿特兰蒂达》一剧的创作进行得很慢。1935 年在写给托马斯的信中法利亚说道，他退步到为“老蜗牛爬行”。三年之后又在给托马斯的信中哀叹自己没有能力，去完成“这部大声呼唤着我的可怜的《阿特兰蒂达》了”。其实内战已将他困在格拉那达。由于不同的原因，他在阿根廷的最后岁月中也一样孤独。倘若这整段漫长时期中法利亚的笔记得以发表的话，创作的精确分期就会昭示天下（此时我们将在《今日音乐》1962 年 7～10 月号上弗朗科〔Enrique Franco〕的专论《阿特兰蒂达伟大探险》中发现一种有用的提纲。）

沃达古尔原诗的主题包括了沉溺于海底的陆地亚特

兰蒂斯的神话，半人半神的阿尔齐底斯（Alcides，亦称“赫拉克力斯”〔Herakles〕或“海克力斯”〔Hercules〕）在半岛上的伟业，还有首次跨越大西洋并将天主教的信仰传到南北美洲的哥伦布的历史性航行。法利亚作了自己的改编，从《海上圣母颂》（Salve en el mar）的各种来源中抽选一部分古西班牙北部加斯蒂里亚方言和拉丁语的诗句，其中还有古罗马哲学家塞内加的预言。鉴于第二部文本尚未最后确定法利亚即已去世，遂由萨噶拉（José María de Sagarra）从《普勒阿得斯游戏》（Jocs de les Pleiades）中选词以代之。以下的梗概在某些方面与1962年的版本有所不同。

序幕：“波涛下的阿特兰蒂达”

一场海上暴风雨，一艘沉船。“解说人”带着一名从沉船上获救的男孩出场。男孩就是未来的哥伦布。解说人给他讲述了沉没的大陆和赫斯珀里得斯金苹果园的传说。谁将拯救像一艘停泊于咆哮的大海之上的威尼斯平底窄船式的西班牙？答案来自“赞美西班牙”——万能的主将拯救西班牙。合唱团唱出了这块土地未来的辉煌。

第一部：“庇里牛斯的大火”

解说人（其随后的贡献在本概要中不予载明）叙述

了阿尔齐底斯从罗讷河岸来到西班牙的旅程，这里庇里牛斯山正大火熊熊。阿尔齐底斯救出了女王比利妮。她讲述了恶魔杰利翁如何抢夺了她的土地、牲畜和王位，放火烧了山林，她作为王系的最后一名传人又是如何被驱赶到王土的最北边界上来的。在奄奄一息中比利妮恳求阿尔齐底斯为她复仇。英雄摧毁了荒山秃岭，建立了一列新的山系并以女王的名字命名，随后下山赶到海滨，登上一艘等在那里的小船（“巴塞诺”），扬帆远航去搜寻杰利翁。合唱团唱起了“赞美巴塞罗那”，这座旋将拥有圣迹的城市。

第二部：“阿尔齐底斯与三头巨怪杰利翁”

阿尔齐底斯在加地斯港登陆，迎面遇见瑟缩一团并诡诈多端的恶魔（由两名男高音和一名男中音演唱），恶魔将他的注意力引向西边的阿特兰蒂达。并让他看到那片乐土（“赞美阿特兰蒂达”）的幻象。英雄再度登程。“赫斯珀里得斯金苹果园”和“普勒阿得斯游戏”。阿特拉斯王的女儿们，七位普勒阿得斯，正围着圣橘树玩耍。她们感觉出阿尔齐底斯就是注定要降伏巨人阿特兰蒂达的英雄。杰利翁并未告诉阿尔齐底斯隐藏在圣树枝头的有数条火舌的恶龙的事情，但英雄杀死了这头毒兽。恶龙一死，七位公主亦将不久人世，普勒阿得斯们

哀悼这头恶龙和她们自己的命运。出于怜悯她们被上天变成著名的星座。“阿尔齐底斯抵达加地斯”。阿尔齐底斯返回加地斯并种下橘树上的一根嫩枝作为未来沃土的一种保证。就在这棵树旁边又冒出一株啼血的龙树。“先知之声”和“上帝之声”。就在这紧要关头，《旧约全书》中之上帝进行了干预。奢华无度和无所顾忌的阿特兰蒂达依照上帝的吩咐跪下并改邪归正。曾经一睹耶和华面容的阿尔齐底斯用棒划开连接西班牙与非洲的山脉。海水涌入划开的沟壑。“洪水”。阿特兰蒂达被洪水吞没。“天使长”：一位天使长的声音宣布说，这场灾祸是上帝的惩罚。“毋再前行”：阿尔齐底斯在这道新海峡两侧各竖起一根柱子并用其棒刻上“毋再前行”的字样。

第三部：“朝圣”

序幕中曾出现的那个小男孩哥伦布此时已长大成人，坐在“海克力斯之柱”旁边冥思苦索。他听到远处抑扬顿挫地吟诵“塞内加的预言”的声音，这声音说这世界的已知边界将会大大冲破神话英雄所强加的限制。更多的先知辨认出哥伦布就是将要完成这一大任之人。他们指引他去找卡斯蒂利亚的伊莎贝拉。“伊莎贝拉之梦”。天主教徒伊莎贝拉在她格拉那达的宫殿里绣着一

件斗篷，她的男女贵族侍从们跳着古代欢快的双人舞。王后梦见一只鸽子（哥伦巴）飞过大海，喙上衔着一枚珍贵的戒指，又将它坠入水中，该处于是涌现出一座座鲜花遍地的岛屿。伊莎贝拉赐给鸽子珠宝以充建造新船之资。国王费迪南和王后伊莎贝拉显现在幻象中，同时合唱队反复唱起上帝给这位水手的命令，“让我的儿女们聚集到一起，从天涯海角”。“轻快帆船”。载着西班牙各省的儿女们跨越波涛的帆船出现。合唱的各声部再次唱起序曲中“赞美西班牙”。“远洋上的‘圣母颂’”。哥伦布在祈祷，水手们围绕在他的身旁。“登陆前夜”。登陆前夜哥伦布独自伫立甲板远眺。合唱赞颂即将破晓的“圣日”。(这里又经压缩的概要不包括歌词各部分的标题，有些部分很短。)

正如“舞台清唱剧”所描述以及其后发生的一连串事情的结局所隐含的意义那样，人们曾设想搞某种象征性的舞台设计或者是“直观的伴奏”。法利亚是否明了抑或内心深处对其初衷是否持一贯态度尚有待考证：在构思与创作的悠悠岁月中他的观点会有所改变，这一点在任何情况下也不会是令人惊异的。舞台设计方面的主要策划人是塞特。很明显地，在他与法利亚的通信（前文已提到一些）中，至少一直到 1939 年，

塞特仍然在筹划《阿特兰蒂达》舞台设计的方法与手段，即使把“舞台设计”一词从最宽泛的意义上去理解。至少直到他离开西班牙时，法利亚还是想就在或是靠近巴塞罗那（比如说在一座类似于波布莱特的修道院中）由奥菲欧·卡塔卢尼亚唱诗班举行首场演出。在综合性传媒时代到来之前，歌剧和神剧尚难以区分。或许有意义的是，在这个方向上的一件开拓性工作是（倘若销路通畅或许本来会是）佩德雷尔 1904 年作的“节日抒情通俗歌剧”《El Comte Arnau》。但是，《阿特兰蒂达》属于其中的混合型作品，则大多数产生于约二十五年之后。明显的例子有斯特拉文斯基的“歌剧-神剧”《伊底帕斯王》（Oedipus Rex，1927 年）、米约（Milhaud）利用了电影形式的《克利斯托弗·哥伦布》（Christophe Colomb，1930 年），还有更为通俗的另一部“舞台清唱剧”[1]——奥夫（Orff）的《布兰诗歌》

[1] 在法利亚发现米约正从事相似题材的另一部作品的创作以后，两位作曲家交换了信件。很明显，法利亚依据沃达古尔的文本和米约则依据克劳代尔的文本两者之间不致有严重的重复。米约旋将此歌剧题献给了法利亚，后者甚为感谢地接受了，同时也遗憾无以回报，因其作品的题献早经确定给予了西班牙几座主要城市而无从变更。在二十世纪上半叶产品最少的和产品最多的两大作曲家间的友好往来颇有些活泼有趣。

(Carminaburana，1937 年)，就法利亚而论，他正在脱离剧场和舞台。塞特 1945 年去世之后，他写信给一位朋友说："此时我仅关注音乐方面，未考虑演出一事……我逐日埋头创作，但来日无多矣！"这时离他辞世仅只有几个月的时间。

《阿特兰蒂达》的手稿遗赠给了他弟弟杰曼。在决定要完成这部作品之后，其手稿交托给法利亚的年轻同事阿尔夫特。自从管弦乐贝蒂卡时代起阿尔夫特就是法利亚的朋友和弟子。检查手稿时阿尔夫特发现资料的状况大致如下：

序幕： 完整，除"赞美西班牙"的几个小节外均由法利亚作曲和配器。

第一部： 法利亚作曲，管弦乐配器大多阙如。

第二部： 完成得最少，是总谱中最零乱的部分，草稿及修改稿混杂一处，有待清理与合并。

第三部： 接近完成，有些部分已配器，有些地方有待接合。

与阿尔法诺（Alfano）之于普契尼（Puccini）的《图兰朵公主》（Turandot），雅尔纳德（Jarnach）之于布

索尼（Busoni）的《浮士德博士》（Doktor Faust），抑或更晚一些的采尔哈（Cerha）之于贝尔格（Berg）的《露露》（Lulu）这几项工作比起来，阿尔夫特续谱法利亚的遗作是个更加令人望而却步的任务。音乐界一直到1961年才得以聆听《阿特兰蒂达》——是大部分选段而不是全作。那是在巴塞罗那举行的首演式。以后又由米兰著名的斯卡拉歌剧院、柏林和布宜诺斯艾利斯将该作搬上舞台，爱丁堡音乐节上又有一场音乐会表演（还是大部分选段）。然而，阿尔夫特撤回了总谱重作思考。《阿特兰蒂达》再次沉沦西山，直到1976年法利亚百年诞辰之际，才得以在卢塞恩湖音乐节的音乐会上听到被形容为定稿本的这个作品。第二部大大缩短了全剧在“登陆前夜”之后结束，就是说在发现新大陆那一刻之前闭幕。阿尔夫特又一次撤回总谱，这次只是几个月的事。修订本有所扩充，第二部中原来删节的部分重新补正，这个“定稿版”在1977年的格拉那达音乐节上搬上舞台——这是由EMI录制的版本。

在上述困扰法利亚的各种困难中，最无足轻重的大概要，算是必须写一些别的作品。即使是对于这样一位以一丝不苟的精神去进行哪怕是最微不足道的任务的作曲家来说，1927年后创作的一些小作品（目前毫无例

外地被看成是《阿特兰蒂达》主干上的支脉）也不能被看成是使他分心的大事。其实他的健康状况和西班牙政治状况都日趋严重。最为严重的是，因为这种状况对这部作品的整个形式可能已经产生了影响，他可能已经日益发觉歌词的不足之处。从他母亲的血缘和他在巴塞罗那所获得的支持与友情来看，创作一部加泰隆尼亚作品的热望是完全可以理解的。沃达古尔的主题对他非常有吸引力。它把神话与历史同法利亚倍感亲切的西班牙城市与地区联系起来融入了一个笃信基督教的背景。戏剧效果与沃达古尔无关。然而，尽管他那多彩的史诗般的作品涉及强烈的戏剧性情节，但缺少各个人物之间戏剧性的穿插，这对于任何作曲家来说仍然是一种不利的条件，很难说这种人物的穿插对于神剧就不像对于歌剧那样重要。比利妮和伊莎贝拉各有一段独白。作为一个男孩的哥伦布唱了一个乐句。到他成为男子汉出现时却既无唱词又无说白。阿尔齐底斯也是如此，多数吃力的动作都落到他的头上。

主要问题出在第二部，以前描写过的天地剧变的大事件在逻辑上不连贯，再加上沃达古尔把异教徒的神话与基督教式的解释结合在一起。法利亚生前无法把音乐抛开，而降格以求剧情的明确和顺畅。按施特劳斯的规

模演奏巴克斯（Bax）的《范德花园》（Garden of Fand）和西贝柳斯（Sibelius）的《大洋之女》（The Oceanides）那样的管弦乐交响诗或许是一个合适的解决办法，无论这对于一位二十世纪二十或三十年代的进步作曲家来说，是如何地难以接受。在序幕，第一部和第三部中法利亚可以用其比例适中然而恰当的简洁而紧凑的音乐段落建立一个气势恢宏的结构。但第二部的要求却有所不同。人们不禁诧异，是否为了恪守秘密使他这位文学造诣颇高的人未能征求他文学界的朋友诸如洛尔加的意见。洛尔加作为一位戏剧家，无论他喜欢沃达古尔的诗作与否，都会对法利亚有所帮助的。显然，既然《阿特兰蒂达》最后有待完成的是第一部中比利妮漂亮的独白，那么，作品没能完成的原因就显然不是他的创作力衰竭。

《阿特兰蒂达》不是也不可能是法利亚音乐的爱好者所盼望看到完整的杰作。然而即使是尚未完成的作品，它也不失为一部将其一生完全无私地奉献给音乐事业的人值得推崇的巅峰之作。可以设想在一个大教堂里举行某种有象征意义的演出，即使没有演出，和现代的音乐厅比起来教堂也是更和谐更适宜的场所。对于不熟悉主题内容的观众，在大幕上或墙上画出（或投影）出

静态的画面式的说明会有帮助，这样处理的危险在于强烈的画面设计会分散观众的注意力，而过弱的设计又会以另一种方式分散注意力，只有恰如其分的画面才不会有害。就整体而言，不仅因为合唱音乐的质量，而且因为在音乐厅中按照歌词所描述的情节而表演的困难减少，《阿特兰蒂达》或许基本上应被视为合唱保留节目中的一份珍品。该总谱久未见于音乐会节目单，本身可能就是导致很少有人谈及法利亚在《阿特兰蒂达》而不是在一些较小作品❶ 中更为多样化和更有分量地显示出来的独唱和合唱两方面的写作才华的原因。这类合唱声部写作的典型例子是第一部中“庇里牛斯山大火”和“赞美巴塞罗那”（谱例 23）的刚劲有力的对位法和整个作品最后两个部分的宁静祈祷的复音音乐；独唱写作的典型例子是，比利妮的哀婉的蒙特威尔第式悼亡曲，伊莎贝拉的喜气洋洋的浪漫曲，以及解说人沙哑而节奏整齐的口若悬河的演说（谱例 24），这也许是最富特色的。这个解说人是个冷静的成年人，相当于《木偶戏》

---

❶ 《阿特兰蒂达》1962 年版声乐总谱为适应舞台演出目的而划分成“情节”和“解说”两个合唱部分。在音乐厅中，尽管合唱队可以一分为二，但这种区分并不重要。佩德雷尔的《Comte Arnau》也曾这样一分为二过。

谱例 23

《阿特兰蒂达》"赞美巴塞罗那"

Coro di azione

Allegro moderato, *giubiloso ed energico*

CORO

Sop. *f marc.*

D'Al - ci - des

D'Al - ci - de

Contr. *f marc.*

D'Al - ci - des és la fi - - lla ge-

D'Al - ci - de la fi - - glia tu

Ten. *f marc.*

D'Al ci des

D'Al ci de

Bassi *f marc.*

D'Al - ci - des és la fi - - lla ge-

D'Al - ci - de la fi - - glia tu

Allegro moderato, *giubiloso ed energico*

f

谱例 23（续前）

CORO

és la fi - lla ge - gant! Per
la fi - glia tu sei. Per

- gant, la fi - lla ge - gant! Per
sei, la fi - glia tu sei. Per

és la fi - lla ge - gant! Per e - lla no de -
la fi - glia tu sei. Per te do-manda al

- gant, la fi - lla ge - gant! Per e - lla no de -
sei, la fi - glia tu sei. Per te do-manda al

marc. molto

中热情洋溢的讲述人。解说人这一角色是《阿特兰蒂达》表现出受佩德雷尔的《庇里牛斯山》影响痕迹的一个方面，例如那部歌剧的序幕中巴德（吟唱诗人）这一角色的创作。

谱例23（续前）

CORO

e - lla no de - - ba - des, al Déu po-
te do - man - da al Di - o pos - sen -

e - lla no de - ba - - des, al -
te do - man - da al Di - - o po -

- ba - des, al Déu al Déu po -
Dio pos - sen - te, al Di - - o pos -

- ba - des, al Déu al Déu po -
Dio pos - sen - te, al Di - - o pos -

阿尔夫特在第二部分（人们无疑会同意弗朗科的说法，因为单凭在这一部分中的工作，阿尔夫特就应有资格算是《阿特兰蒂达》的作曲人之一）中不仅部分地恢

谱例 23（续前）

mf cresc.
-tent al Déu po - tent de - l'o - - na
-te, al Dio del mar, do - man - - da

CORO

Déu al Déu po - tent de - l'o - - na
-sen - te, al Dio del - mar, do - man - - da

-tent al Déu po - tent de - l'o - - na
-sen - te, al Dio del - mar, do - man - - da

-tent al Déu po - tent de l'o - - na
-sen - te, al Dio del mar, do man - - da

复了法利亚放弃了的一种内蕴丰富的音乐语言，而且还利用了乍听之下像是与法利亚通常的严肃格调不一致的合唱及管弦乐的效果。歌词证实了这样的决定是正确的，而且实际上也是歌词促使了这种做法。“赞美阿特

谱例 24

《阿特兰蒂达》"庇里牛斯山大火"

sf
sf
3
pe - nyes col - gat, la fla - ma de son
mor - to cre - de - an la fiam - ma del suo
3
CORIFEO
sf
ull llam-pa-gue - jà i amb colps de cla - va los
sguar - do lam-peg - giò e la sua cla va pos -
sf
sf
vol - ca i los des tro - ça.
- sen - te li di - strus - se.
perdendosi

兰蒂达”一曲中活力充沛的转调（在比法利亚本人通常所许可的范围更宽一些的范围内展开）。

和“普勒阿得斯游戏”（其中有从德布彪西的《海》中的帕西法尔游戏演化而来的花之少女），与比较严肃的外在部分的气氛构成了必要的对比。这一部分后面的一些插部中那些更为多彩的效果提醒我们，我们并不知道在《三角帽》时代之后法利亚会怎么掌握大型管弦乐团。至于声乐效果，人们一定会说，在“上帝之声”一段中使用合唱音色真是虎头蛇尾了。另一方面，第二部分中有一段是作品中最可爱的乐段之一，这是一个朴素的合唱唱段，十二小节长，西班牙的音乐家称之为《致加地斯的牧歌》（谱例 25）。这首曲子出现于阿尔齐底斯历经艰险回到“珠母及象牙之宫，波涛之女”那里小憩片刻之时。法利亚将《三角帽》的哑剧中两个简洁而柔和的结构编织到这个织体中来。

谱例 25

《阿特兰蒂达》阿尔齐底斯返回加地斯

mf

cant. E-ra el teu front, oh Ga - des gen -
- re - ne. Gen - ti - le Ca-di-ce e - ra il tuo

mf

cant. E-ra el teu front, oh Ga - des gen-
- re - ne. Gen - ti - le Ca-di-ce e - ra il tuo

mf

cant. E - ra el teu front, oh Ga - des gen -
- re - ne. Gen - ti - le Ca-di-ce e - ra il tuo

mf

cant. Oh Ga - des gen -
- re - ne. Gen - til e - ra il tuo

f

谱例 25（续前）

-til, fil-la-de l'o-na, pa-lau de vo-ri i
vi - so scin-til - lan-te d'a-vo-rio e ma-dre -

-til, fil-la-de l'o-na, pa-lau de vo-ri i
vi - so scin-til - lan-te d'a-vo-rio e ma-dre -

-til, pa-lau de vo-ri i
vi-so d'a-vo-rio e ma-dre -

-til, fil-la-de l'o-na, pa-lau de vo-ri i
vi - so scin-til - lan-te d'a vo-rio e ma-dre -

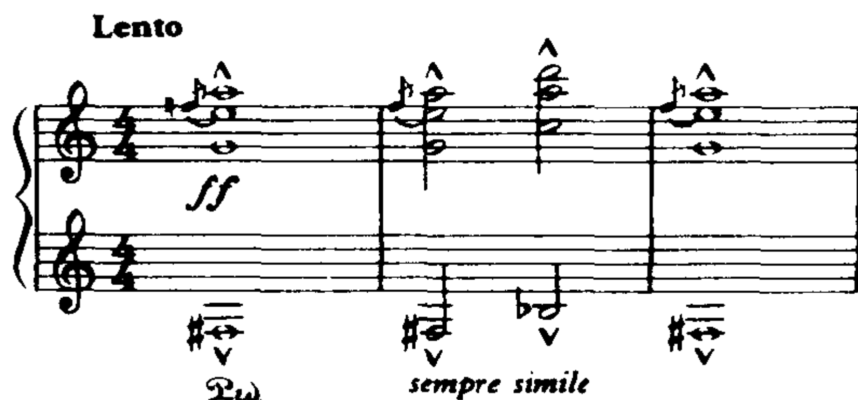
法利亚的气质和在一段长时间里零零碎碎地完成一件作品的作曲方法使《阿特兰蒂达》不大可能像斯特拉文斯基在同一时期所作的那样一再有新的突破——虽然

谱例 25（续前）

在“赞美西班牙”里用的生气勃勃的固定音型和第二部分中引人注意的钟声音型（谱例 26）都明显地看出法利亚借鉴于斯特拉文斯基。

谱例 26

《阿特兰蒂达》，第二部分



法利亚不是一个像斯特拉文斯基那样不屈不挠地，外向充满好奇心的一位音乐探索者。至少到他专门从事《阿特兰蒂达》创作时期的后几年的时候，他更关注的是精神上的进步，而不是风格上的进步。循着《协奏曲》的线条进一步展开的，原为在室内乐条件下表演而为少数乐器谱写的短小作品，人们不曾想到写出来的竟然是一部气魄宏大，为广大普通听众而作的完整的作品。尽管《阿特兰蒂达》是一部合成的作品，它仍然使我们感到它具有强烈的音乐个性。在 1962 年爱丁堡音乐节表演会的札记中，库珀（Martin Cooper）形容这一风格是“既能保持清教徒式的严格的尊严又富有感官表现力的一种纯粹个人的语言”。这一风格的某些方面，例如移植到法利亚的表现手法中的西班牙音乐风格是可以预见

的，还有一些方面则令人感到意外（见谱例27）——海洋在沉没海底的阿特兰蒂斯顶上波涛起伏，给人一种强烈的印象，像远古雕塑的断片，令人感到神秘不安；伊莎贝拉梦境的坦荡、清新和精巧的音乐（两首民歌象征性的内在交织，一首是格拉那达民歌，另一首是加泰隆尼亚民歌——谱例28）；“海上圣母颂”与全部作品终曲深刻庄严，仿佛巴赫与维多利亚和佩德雷尔一起在那里注视着。法利亚有时谈到他要创作一首弥撒曲的雄心，而且“为他能够以必要的宁静心情去实现他的愿望的那个时刻到来而祈祷上苍”。那个时刻虽然再不会到来了，但是《阿特兰蒂达》的内在部分使人们依稀想象它究竟会是何等模样。

《阿特兰蒂达》的题献是：“献给我的故乡加地斯，献给我对其怀着深切的感激之情的巴塞罗那、塞维亚和格拉那达。”管弦乐团包括三管制木管乐器、四支法国号、四支小号、三支长号、三支土巴号、一大串的打击乐器、两架竖琴、两架钢琴、弦乐器。

谱例 27

《阿特兰蒂达》，序幕

(*Visione del mare in tempesta con un vascello semi affondato*)
Lento (*pesante molto*)
ff ma non stridente
f
sost.
f
loco
8va bassa
(*secco*)

谱例 28

《阿特兰蒂达》，伊莎贝拉之梦

ISABEL
ISABELLA

A l'a - pun - tar l'al - ba - ment:
Al le - var del - l'al - ba lui:

17 un poco più mosso

mf

Ped.

cla - ra d'un co - lom he som - ni - at; Ai! mon
chia - ra la co - lom - ba io so - gnai e il mio

cor som - nia en - ca - ra que era eix som - ni
cuo - re crede an - co - ra ch'e - ra il so - gno

(♪ = ♪)

ve - ri - tat.
ve - ri - tà.

风格与为人

对待法利亚音乐的态度在过去几年当中有了转变，不是原来就诚心赞赏他为数不多的作品（或作品节选）的人态度变了，而是以前多少有些忽略他的音乐家的态度有了转变。意大利批评家德阿米科（Fedele d'Amico）写道："法利亚是这么一位作曲家，人人称他伟大，但一旦谈起本世纪的音乐时，差不多人人又忘了他的名字。"德阿米科把这种疏忽归咎于困扰着主要音乐传播者的一种自卑感，他们持有一种极其孤芳自赏的"现代音乐"观念，法利亚以及其他一些作曲家的音乐拒绝与其为伍。然而近年来，法国先锋派作曲家代表人物之一的布莱兹（Boulez）录下了两部法利亚的作品，意大利音乐界先锋派杰出代表贝里奥（Berio）将《西班牙民歌七首》改编为管弦乐曲。对法利亚兴趣的重新抬头有各种原由，由于重新评价德彪西和拉威尔，由于形象化标题（标题的影响比人们感受到的要大，法利亚的主要作

品中只有一部用了抽象的标题）的再来。这种兴趣的复活还主要因为对西班牙及其新政权的新态度——从法利亚的离去到现在西班牙所发生的变化或许同从西班牙黄金时代到法利亚在世期间这漫长而缓慢的几个世纪发生的变化一样多。好几代人已经成长起来，他们没有经历过内战。至少从表面上说西班牙已为成千上万的旅游者所熟悉。佛朗哥将军已经去世，他对西班牙的长期统治大约从法利亚离开西班牙的时候就开始了。民歌，至少在“民族音乐”掩饰下，已不再是一个龌龊的字眼了。

本世纪初，亦即法利亚从业之初，西班牙与英国音乐界的状况似乎存在着不少类似之处。然而就法利亚而论，处于欧洲大陆两端的两个国家——西班牙和俄罗斯之间有着更多的雷同。佩德雷尔从理论上使西班牙音乐出了名，而他先前的学生，阿尔班尼士和格拉纳多斯则从实践上使西班牙音乐出名。法利亚对这三个人的继承大抵与斯特拉文斯基对林姆斯基-高沙可夫（Rimsky-Korsakov）及其后主要的俄罗斯民族主义的作曲家的继承情况相当。这种比拟并不精确。法利亚对于阿尔班尼士和格拉纳多斯的仰慕之情（从阿尔班尼士那里学到的更多）超过了斯特拉文斯基之对于例如格拉祖诺夫（Glazunov）。法利亚和斯特拉文斯基两人都生逢各自国

家的民族主义运动到了尾声之时（俄罗斯和西班牙民族主义运动的尾声都格外悠长，断断续续至今），两人都经历了显著的风格进化。斯特拉文斯基则由于其爱追根究底和好学的本性而更为激进。

一次大战期间，作为一名作曲家法利亚已臻成熟，那时后瓦格纳派音乐和马勒、施特劳斯（Strauss）及斯克里亚宾的需要笨重而昂贵的装备的音乐正遭到抵制。巴黎帮助法利亚成为一位较好的西班牙作曲家并且还确定了他在欧洲作曲家中的一席之地。幸运的是，法利亚的发展趋向与历史选定他扮演的角色之间通常是巧合的。他凭着直觉成为一位风格简洁的作曲家，就怕有多余的音符：他学会了创作西班牙风味十足但并不冗长的乐曲（标志着阿尔班尼士和格拉纳多斯各自事业的巅峰的钢琴曲《伊比利亚》和《戈雅之画》〔Goyescas〕则在其丰富之中显得冗长）；佩德雷尔的情况也是如此，《庇里牛斯山》和《塞莱斯蒂娜》（La Celestina）的规模不鼓励简练。法利亚尽管对这位导师心怀虔敬，在一个重要之点上却不敢苟同。佩德雷尔热心于直接利用“文献”，不仅旁征博引原始形态的传统曲调，而且大段摘用古乐曲。法利亚则另辟蹊径。他在一篇标明 1917 年的专论中写道：“坦白地说，我认为在民歌中‘精神’

比‘形式’更重要。这类歌曲的基本特色是节奏、调性和旋律音程。人民自己以民歌纯旋律的变化无穷证实了这一点……”他寻求这种精神在吉他调音而产生的和声（曾经强烈地吸引过早在他以前的作曲家，其中不仅有格林卡〔Glinka〕，还有D. 斯卡拉蒂）之中，以及在安达卢西亚（而且不仅是安达卢西亚）民间音乐典型的小音程所包含的主题或音型（即男男女女在劳动时随口哼唱的叠句歌）之中，他找到了这种精神的精髓，已经在不同的方面成为他的特色。

论述法利亚的著作家们认为法利亚在马德里买到的旧书卢卡斯所撰的《声学新论》很重要。卢卡斯（1818～？1865年）是一位不甚著名的法国博学家，还出版过医学和化学方面的书籍。根据费蒂斯（Fétis）《Biographie universelle des musiciens》（第二版，巴黎1863年）一书记载，卢卡斯其书的初版（巴黎1849年）标题是《音乐界的一场革命——论哲理音乐的运用》（Une Révolution dans la musique. Essai d'application à la Musique d'une théorie philosophique）。诗人班维尔（Banville）撰写了一篇前言。据费蒂斯称该书“连三本都没卖出去”，第一次印刷剩下的书1854年冠以《声学新论——及其应用种种》（L'Acoustique nouvelle. Essai dápplication）的

新标题重新发行，并换了一张印有“第二版”字样的新扉页。尽管费蒂斯那样说卢卡斯定会使那些以学术上的恶意攻讦为乐事的人感到高兴，对费蒂斯的话还是要打一个折扣。他憎恶别人剽窃他的作品，卢卡斯却未曾提及。《声学新论》只是广义地谈及声学。这主要是一篇和声学论文，所讨论的话题在当时是先进的，但对于法利亚这一代及其后一代音乐家来说是饶有兴趣的。卢卡斯对于西方音乐把半音作为普通全音最好的细分单位发出疑问。他怀着赞赏和兴趣谈到另一些文明国家，例如希腊、印度和阿拉伯的音乐。他建议要研究鸟类鸣啭和野兽啼吼并提到莫里哀（Molieère）想要制定正确的戏剧念白符号的抱负。他赞扬蒙特威尔第（Monteverdi）。很少有评论家像这样有意提及“自然共鸣”与和声系列，但有很多人谈论等音程（enharmonic intervals）。可能对法利亚有所启发的一则注脚说，布列塔尼乡下少女们质朴的歌声就是一个“纯正无比的和声种类。主题只用了非常少的主要音，以致常常可以将它们包含在一个单独的四音列（tetrachord）中。但是它们载满了装饰音，尤其是等音的变换和起伏（inflections）……”

法利亚对罗兰－曼努埃尔说过，倘若没有卢卡斯，

他的音乐或许就不会有如此的进展。从这本小书里他形成并逐渐发展了“内在节奏”（internal rhythm）的技巧——产生于乐段之间动态平衡的和声一词最深刻的含义。这种平衡效力在于节奏的间隔，因此也就在于独具匠心地控制调性中心的位置。也许还是在解释法利亚的意思，罗兰-曼努埃尔进一步为内在节奏界定说，“必须先假定，在常规意义上的节奏和以自然共鸣为基础的调性之间有一个合成”。法国作曲家普朗克更简单地把它说成是“看不见的建筑物”。人们或许可以将这一个词语展开，以涵盖比例的表面意义，因为除了《西班牙花园之夜》和《贝蒂卡幻想曲》的局部之外，法利亚成熟而完全的作品在比例上都是出众的。由于他是一位有条不紊地工作的作曲家，其有条不紊远超过人们一般所认识的程度，因此卢卡斯的理论对于他的指导或是激励究竟达到了什么程度，值得详细研究，可是这已超越本书的范围和作者的能力了。人们必然期待法利亚为他的稿子所作的评注最终能够出版：除了罗兰-曼纽尔，他所表白的感激之情都没有准确的记载。

同时，从法利亚 1933 年论瓦格纳的一篇文章（厄曼〔David Urman〕与 J. M. 汤姆森〔J. M. Thomson〕英译）中我们可以得到一点启示：

> 人们必须充分相信自然声学音阶所表现的根本事实，以建立音乐的和声的——因而也是对位法的——基础，又把一系列旋律段用调性组织起来。统一那个音阶的同一种共鸣所产生的旋律段必须在不同高度上进行。我的意思是说组成一列声音的音程是构成和弦惟一真正可能的基础，也是使受节奏进行限制的那些旋律段具有调性——旋律结构的可靠规范，每一部音乐作品都由这样的旋律结构组成。

（不幸的是，法利亚非常成功地摒除在他的音乐之外的晦涩性有时却流露在他的散文中。）他运用的“垂直和声”（vertical harmony，大致为旋律的主要音的总和），例如在《魔法师之恋》中听到的，是他用适中的乐器组合获得意外洪亮音调的一种手段。

另一种手段是他依靠深刻的感觉作管弦乐配器，显然这是天生的资质，在马德里各剧院中聆听各种规模的小型乐队演奏并为之谱写乐曲的实践又砥砺了他的这一天赋。德马奎兹引述了这位最不善自夸的作曲家对评论家科利特（Henri Collet）谈《木偶戏》的评论——“你将会看到我能使二十件乐器发出如同一百件乐器发出的

响声。”法利亚之于小型管弦乐团和小型合唱队的偏爱与他在第一次世界大战后的发展相一致，而这与其说是追求时尚毋宁说是出自信念。一次他对托马斯袒露心曲说，他梦想拥有一支长年由他指挥的小型合唱队和管弦乐团以试验他的乐曲的音响——这样的条件是连佩德雷尔都没有的。

及至定居格拉那达之时，由于回到西班牙而释放出的创造力的迸发已渐趋式微，法利亚的作品数量减少了，同时他每一件新作的准确工作越来越精心，作起曲来就好像在合成。最终的结果有如冰山之巅，是经过极为仔细的研究、试验和推敲的。在这个过程中每完成一个和弦都是一块里程碑。法利亚的已出版作品（就连《阿特兰蒂达》也包括在内）数量之少令评论家们颇为忧虑。他们或许低估了他一系列作品的价值。这些作品尽管篇幅短小却都是兢兢业业而且确有个性的精品。人们或许怀疑，这些评论家，会同样指责二十世纪另一些作曲家出的作品太多。追求中庸之道，不是典型的西班牙人解决问题的方式。手头上的作品无论多小，法利亚都不惮其详地对待之。每一部作品都是一个新的开端，绝不蹈袭旧作。例如，为德彪西和杜卡而作的两篇《致敬》都具有古典式慢乐章的分量，或可比作福雷的《夜

曲》。诗人瓦莱里（Valéry）在《音乐评论》纪念杜卡专号上谈及这位已逝作曲家的话，其中也有对法利亚音乐的赞美，十分确切。

> 在他（杜卡）身上我发现了在某些其他有创造性的艺术家身上所发现的那种令我极其钦敬的东西：与任何类型的机巧圆滑绝无丝毫苟合的态度。偶得一见的作品很可能是巨量准备工作的结果，那些看不到这一点的人偏去指责这类不多产的艺术家。我则要对他们说，这些爱好尽善尽美的人在他们的劳动过程中所扬弃的东西倒是足以充作很多律己不严的艺术家们用以显身扬名的绝好材料。

法利亚坚持音乐的调性。1916 年他撰文谈及奥地利作曲家勋伯格的无调性主义时认为“这是极其严重的错误”。以后好几十年里，在那些不像西班牙这样在音乐上与外界隔绝的国家里都有人响应他这个意见。除了在晚年，法利亚本人并未与外界隔绝。至少直到内战开始之前他一直保持着与欧洲音乐各流派的接触，出席现代音乐国际协会音乐节并同其他国家的许多音乐家建立了友谊。法利亚有意识地但却不是教条式地归属于拉丁

文明：他本人一定认为他与勋伯格之间的鸿沟是不可逾越的，尽管佩德雷尔的关门弟子、法利亚在巴塞罗那的故交格哈德（Roberto Gerhard）在二十世纪二十年代曾师从于勋伯格（他与法利亚是同一年离开西班牙的）。倘若能多活些年，法利亚就会亲眼见到分歧的弥合，意大利作曲家达拉皮科拉（Dallapiccola）等人向勋伯格的方向发展，他的老朋友斯特拉文斯基向韦伯恩（webern）的方向发展。詹姆斯（Burnett James）[1] 认为，至少“在探索简洁、精当和绝对纯粹方面”，法利亚和韦伯恩是向同一方向发展的，此话有几分道理。好像是在 1928 年锡耶纳现代音乐国际协会节上，就在《木偶戏》上演之前演奏了韦伯恩的《弦乐三重奏》而引起了骚动，但此事看起来未必可信。由于对多声部教会音乐和民歌的兴趣，他对调式运用颇多。他运用调式不是作为外部装饰色调，而是作为结构和思想的主要部分。尽管有着法国的音乐渊源，他却并不常用全音阶。一个例外是《阿特兰蒂达》，罕见的全音韵味（在开始处及第二部分中赫斯珀里得斯的音乐中）在这里似乎联系着这

---

[1] 在其《法利亚与西班牙音乐复兴》（Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance）（伦敦版，1979 年）一书中。

块到了末日的陆地的奇异的化外风光。

考虑到他所生活的时代和他在巴黎必然会遭遇到不少的偏见，法利亚对瓦格纳始终持冷静而客观的态度。他对德语国家及地区的直接经验极少：他喜欢在音乐厅而不在歌剧院听瓦格纳音乐或许是因为没看过一场好的演出。他对瓦格纳的三幕歌剧《帕西法尔》的深深敬意，在《阿特兰蒂达》的字里行间不止一处地透露出来。托马斯一天在马略尔卡上发现他坐在钢琴旁，面对一份用彩色铅笔精心标注的声乐总谱写着一篇详尽的分析文章，解释说“只要这是用谦逊态度和善良信念写出来的，就是有用的”。

斯特拉文斯基在《回忆与评论》一文中说，法利亚的天性“是我所知道的最铁石心肠的教徒，而且对种种幽默的表现最不敏感”，这是人所共知的。这段话凝聚了这种禀赋的一个侧面，与毕加索 1920 年所作且常为人所仿制的肖像画有异曲同工之妙，这幅画将法利亚的面部表情凝固在一副忧郁难受的谦恭模样（对比一下他同年所作的另一幅好像是坐在同一张椅子里的萨蒂放肆地眨着眼睛的肖像画）。尽管祖罗阿加（Zuloaga）不是毕加索那样的大画家，他给法利亚的肖像却透过外表，揭示了端坐者性格的更多内涵。与之相映成趣的是，尽

管普朗克是一位远逊于斯特拉文斯基的作曲家,他在"我和我的朋友"❶ 一文中对法利亚的描写却更有见地和更为宽大。普朗克关于法利亚神秘主义的评论前文已有引述。普朗克以世俗的眼光记述了排演时法利亚的举止:"他从不发脾气但会变得神经紧张和坐立不安,还带有我早就从老师、钢琴家比涅斯(Ricardo Viñes)那里熟悉了的那种西班牙人的神经质。与这两个人在一起,谈话会突然转到一把吉他的音色上,成为暴怒的先兆。"

就其信仰所涉之处,法利亚的荒谬意识确实很微妙。佩曼(José María Pemán)及另一些作家讲述了这样一个故事。有一次这位作曲家与一位剧院经理讨论《阿特兰蒂达》(待完成后)可能在巴塞罗那附近荒废的波布莱特修道院演出。他解释说,第二部中《上帝之声》一曲何以得由孩子们演唱,因为只有他们适合担任这项任务。他还说,到那个时刻,整个合唱队自然要跪下。毫无疑问,由于考虑到音乐会舞台上合唱队员的位置,一般是阶梯式的,这位经理提出了异议。"圣洁的狂怒有时也压倒了他天生的彬彬有礼",法利亚挥舞着拳头质问这位经理:"可是人们如果听到了上帝之声那他们

❶ 《S·奥代尔随访记》(巴黎-日内瓦版,1963年)。

又怎么能不跪拜在地?”当佩曼应邀为法利亚依据佩德雷尔的曲调改编成的《勇武圣歌》填词，他们在格拉那达见了几面后，又有一番书信往来。就连这么一件不重要而且麻烦的工作他也一样处理得一丝不苟。法利亚在一封信中问佩曼他是否没想到，有一行歌词里面的“刺刀”一词与“上帝”一词靠得太近了。法利亚不幽默，至少是干巴巴的。

他是这样一位十分怪癖而又不乏可爱之处（而且无疑有时也会使人受不了）的人，一位为深信不疑的信条、自相矛盾和奇想异念所重重捆缚的人，致使有人不知不觉地总想过多地打听他的轶闻趣事，全然忘却了个人的古怪癖性乃是由于内心更有意义的事情而紧张不安的外在表露而已。这种种的紧张不安多半来自他天性中的两个对立面，一方是老而弥坚的僧侣式的独身生活，另一面则是能准确地捕捉民间音乐中的欢欣与绝望，描绘出那么多热情而各有个性的女性形象，如萨露特、坎黛拉斯和磨坊主的妻子，还有比较有局限性但也是一样鲜明的梅里森德拉、比利妮和伊莎贝拉。

由里科尔迪公司出版的《今日音乐》(Musica d’oggi)(1962 年 7 ~ 10 月）四 ~ 五期合刊号刊载关于在米兰著名的斯卡拉歌剧院演出《阿特兰蒂达》的内容，中间有

几篇谈论法利亚的上乘佳作。米拉（Massimo Mila）提出一种有趣的意见，他说，《伊莎贝拉之梦》，是以“十九世纪抒情歌剧典型的浪漫风格”，尤其是法国作曲家古诺（Gounod）的五幕歌剧《浮士德》（《伊莎贝拉之梦》即使不是在总的处理方式上，也在旋律曲线上，与法国作曲家柏辽兹（〔Berlioz〕的《浮士德的天谴》〔Damnation de Faust〕中大致相当的《哥特人之歌》更其相似）中玛格丽特的《图勒王之歌》等例子为样板的。有没有什么联系并不要紧，这种可能性说明了法利亚的合成作曲法的轮廓，带有某种原始风格伴奏（法利亚的再创作回避给人仿作的印象）的安达卢西亚和加泰隆尼亚曲调的象征性融合，无疑也融入了十九世纪歌剧可能的影响，最终推出一幅出神入化地表现了法利亚个性的简洁明快的抒情画卷。米拉还进一步提出，对于法利亚而言，《阿特兰蒂达》成为“一种音乐史的创造性再构思……这与斯特拉文斯基系统地开创新古典主义阶段不无相似之处”。

问题并不完全在于斯特拉文斯基的新古典主义或是《阿特兰蒂达》都是在过了差不多二十年之后始令我们瞩目：我们现在对这两位作曲家比对他们的模式更了解。两位作曲家的创作态度迥异。斯特拉文斯基以过去

为背景自我考验，贪婪地汲取过去的一切，法利亚则似乎更希望被他人汲取。就这一点而论他们的“过去”含义也不同，斯特拉文斯基作为一名外来者为对待并客观地审视，他择定的各个分期；法利亚的过去联系着西班牙（这在某种程度上依然存在）非但不陌生反倒是很熟悉。在《今日音乐》同一期上的另一篇文章（本章开始处已引用）中，德阿米科说得最中肯，他写道：“法利亚奇迹，或许在本世纪是绝无仅有的：那种纯朴无华、那种无可指责的优雅，应当是最为深思熟虑匠心独运的结果……”就法利亚而言，其风格与为人颇为接近，但他为人方面总要给世界增加点儿什么。德阿米科继续说道：“或许这一奇迹的关键不在美学而在道德：不在于他音乐家的天赋而在于他为人谦和、乐于舍己为人和无可否认的坦诚。”

在《协奏曲》首演式（巴塞罗那，1926 年）的节目单上，刊载了法利亚的亲笔字句：“本人的信念和秉性是反对一切可称之为利己主义的艺术。一个人必须‘为他人’工作，不要傲慢浮夸而要朴朴实实。只有这样，艺术才能完成其崇高而美好的社会使命。”

作品索引